Александр Федоров

Анализ аудиовизуальных медиатекстов

Москва, 2012

Федоров А.В. Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: МОО «Информация для всех», 2012. 182 с.

В монографии рассматриваются технология анализа конкретных аудиовизуальных медиатекстов разных видов и жанров (как «массовой культуры», так и арт-хауса), что соответствует основному спектру медиаобразовательных задач высшей школы, особенно при обучении будущих культурологов, искусствоведов, социологов, филологов, психологов, педагогов.

Для студентов вузов, аспирантов, преподавателей, учителей, широкой аудитории, интересующейся проблемами медиакритики, медиаобразования и анализа медиатекстов.

Fedorov, Alexander. Analysis of Audiovisual Media Texts. Moscow, 2012. 182 p.

This monograph analyzed of audiovisual media texts. For universities students, professors and teachers, for all audience, who have interest for media criticism, media education literacy and media texts analysis.

Монография написана при финансовой поддержке Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 годы по мероприятию 1.1. (III очередь) – «Проведение научных исследований коллективами научно-образовательных центров» («Проведение научных исследований коллективами научно-образовательных центров в области психологических и педагогических наук», ГК 02.740.11.0604 по теме «Анализ эффективности российских научно-образовательных центров в области медиаобразования по сравнению с ведущими зарубежными аналогами»).

© ***Федоров Александр Викторович, 2012.***
© ***Alexander Fedorov, 2012.***

Оглавление

Введение

На рубеже XXI века произошла окончательная переориентация большей части аудитории от печатного текста к аудиовизуальному, поэтому обсуждение вопроса о необходимости медиаобразования, на наш взгляд, уже принадлежит прошлому, его актуальность сегодня – аксиома.

В последнее время наметилась положительная тенденция – синтез медиаобразования и медиакритики (анализирующей конкретные медиатексты и актуальные проблемы функционирования средств массовой информации в социуме). И, думается, именно медиакритика (в прессе и интернете), обращенная не только к медийным профессионалам, но и к широкой аудитории, может осуществить медиаобразование самых широких слоев общества в течение всей жизни.

Медиакритика (рассматриваемая как особая область журналистики), призвана анализировать актуальные творческие, профессионально-этические, правовые, экономические и технологические аспекты информационного производства в СМК. «Критика средств массовой информации, - пишет А.П.Короченский, - представляет собой общение с аудиторией, в ходе которого на основе анализа, интерпретации и оценки всего комплекса медийного содержания и жанрово-стилевых форм его воплощения оказывается влияние на восприятие этого содержания публикой, на представления о материальном и духовном мире, формирующиеся в сознании получателей информации. Медиакритика изучает и оценивает не только творчество создателей медийных произведений и содержание СМИ, но также «движущийся» комплекс многообразных взаимоотношений печатной и электронной прессы с аудиторией и обществом в целом. Это позволяет определить предмет медиакритики как *актуальное многоаспектное социальное функционирование средств массовой информации*» [Короченский, 2002, с.32].

Исходя из этого определения А.П.Короченский [Короченский, 2002, с.32] четко формулирует основные задачи медиакритики: познание информационного производства; изучение и изменение общественного восприятия медийного содержания и представлений о внешнем мире, складывающихся в сознании аудитории СМИ; оказание влияния на отношение публики к медиа, формирование определенной общественной культуры изучения и оценки деятельности масс-медиа, развитие духовного мира аудитории; содействие развитию и совершенствованию творческо-профессиональной культуры создателей медиатекстов; социальной среды функционирования средств массовой информации и т.д. Последнее, на наш взгляд, приобретает особую значимость в связи с тем, что российская аудитория все с меньшим доверием относится к средствам массовой коммуникации.

Позиция А.П.Короченского по отношению к анализу манипулятивных возможностей медиа также выглядит весьма убедительно. На основе анализа многочисленных источников он систематизирует наиболее распространенные манипулятивные элементы современных СМИ: схематизм, упрощение; тождество логического и алогического; деформированность отражения; отсутствие четко выраженных критериев различения поверхностных и глубинных взаимосвязей; ссылки на традицию, авторитет, прецедент, нормативность, божественную волю; синкретизм эстетико-образных, этико-регулятивных и собственно познавательных элементов мифа; воспроизведение многосложной картины мира через мифические бинарные оппозиции («добро-зло», «свой-чужой»); претензия на единственно верное внеисторическое объяснение явлений действительности и на абсолютную правильность практических действий, вытекающих из этого объяснения; оценочно-ориентирующий характер медиатекстов; преднамеренность создания и др. [Короченский, 2002, с.83-84].

Не могу не поддержать автора и в его стремлении обозначить приоритетным полем медиакритики укрепление здорового психологического и морального климата в социуме, особенно в плане показа на экранах разного рода насилия и жестокости. Мне уже не раз приходилось писать о том, что, несмотря на все благие намерения и обещания, российское телевидение, так не отважилось пойти на исключение из «прайм-тайма» бесчисленных документальных кадров с обезображенными и окровавленными трупами, фильмов и сериалов со сценами жестоких убийств, пыток и драк. Всё, что на Западе идет в эфире после 22-00 – 23-00 часов, на российских экранах «красуется» в дневное и в раннее вечернее время, вполне доступное для просмотра детям от трех до десяти лет. А ведь у них еще не сформирована устойчивая к внешним раздражителям психика, и, напротив, очень высоки эмоциональная восприимчивость, стремление к некритическому подражанию и т.д. Не раз и не два говорилось: демонстрация любого фильма в эфире должна сопровождаться специальным рейтинговым знаком, сообщающем родителям о том, для какой аудитории предназначен конкретный медиатекст. Но если во Франции или в Канаде такого рода практика давно уже стала нормой, в России фильм с западным грифом “R” (для взрослой аудитории) по-прежнему запускается в эфир безо всяких комментариев в любое время суток…

А.П.Короченский [Короченский, 2002, с.164] предлагает расширить понятие медиаобразования, как долговременной общественно-просветительской деятельности, направленной не только на школьников и студентов, но и на взрослую аудиторию. Тогда можно будет говорить о непрерывном развитии в обществе культуры адекватного восприятия медийных сообщений (статей, радио/телепередач, фильмов, интернетных сайтов и т.д.) и самостоятельной оценки работы средств массовой информации с учетом демократических и гуманных идеалов и ценностей.

В принципе ясно, почему развитие медиакритики и медиаобразования не получало официальной поддержки в советские времена. Власть была заинтересована в том, чтобы массовая аудитория (как взрослая, так и школьно-студенческая) как можно меньше задумывалась по поводу целей и задач создания того или иного (особенно «государственно значимого») медиатекста. Отсутствие медиаграмотной / медиакомпетентной публики всегда открывало широкий простор для манипуляций в прессе, на радио и ТВ, естественно, в сторону, выгодную Власти. С тех пор немало воды утекло, а воз и ныне почти там…

Словом, у медиаобразования и у медиакритики огромный потенциал в плане поддержки усилий образовательных и просветительских институтов в развитии медиакомпетентности аудитории. И здесь опять-таки прав А.П.Короченский: есть смысл расширить участие академических кругов, ученых, специалистов в различных областях (педагогов, социологов, психологов, культурологов, журналистов и др.), учреждений культуры и образования, общественных организаций и фондов с целью развития медиаграмотности/медиакомпетентности граждан, в создании организационных структур, способных выполнять весь спектр задач медиаобразования в сотрудничестве с медиакритиками [Короченский, 2002, с.254].

В самом деле, у медиакритики и медиаобразования есть много общего. К примеру, медиаобразование и медиакритика придают большое значение развитию аналитического мышления аудитории. Ведь одна из важнейших задач медиаобразования как раз и заключается в том, чтобы научить аудиторию не только анализировать медиатексты любых видов и типов, но и понимать механизмы их создания и функционирования в социуме. Более того, британские медиапедагоги (C.Bazalgette, A.Hart и др.) среди шести ключевых понятий медиаобразования выделяют как раз «Агентство» (имеется в виду всестороннее изучение, анализ того, как работает структура, создающая медийные сообщения, с какими целями она создает тот или иной медиатекст и т.д.), «Язык медиа» (здесь предусматривается изучение особенностей языка медиатекста), «Репрезентация» (понимание того, как то или иное «Агентство» представляет реальность в медиатексте) и «Аудитория медиа» (тут предусматривается анализ типологии восприятия аудитории, ее степени подверженности воздействиям со стороны «Агентства» и т.д.). Собственно, те же ключевые понятия медиа анализирует и медиакритика, обращаясь при этом как к профессиональной, так и к самой широкой аудитории [Почепцов, 2012]. Вот почему так важен прочный мост между медиакритикой и медиапедагогикой.

В предлагаемой читателю монографии рассматриваются технология анализа аудиовизуальных медиатекстов разных видов и жанров (как «массовой культуры», так и арт-хауса), что соответствует основному спектру медиаобразовательных задач высшей школы, особенно при обучении будущих культурологов, искусствоведов, социологов, филологов, психологов, педагогов.

1. Структурный и сюжетный анализ медиатекстов детективного жанра

Чем детектив отличается от триллера? Нюансов отличий здесь, разумеется, много. Но главное в том, что в основе детектива лежит фабула *расследования преступления*, а в основе триллера – фабула *преследования* (преступника, жертвы). Кроме того, «никакой триллер не может быть представлен в форме воспоминаний: в нем нет точки, где рассказчик охватывает все прошлые события, мы даже не знаем, дойдет ли он до конца истории живым» [Todorov, 1977, p. 47].

Впрочем, это ничуть не мешает появлению синтетических жаров, в той или иной степени объединяющих элементы детектива и триллера.

В.Б.Шкловский, проанализировав десятки рассказов Артура Конан-Дойля (1859-1930) о сыщике Шерлоке Холмсе, описал структурную схему классической детективной истории следующим образом:

I. Ожидание, разговор о прежних делах, анализ.

II. Появление клиента. Деловая часть рассказа.

III. Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки.

IV. Ватсон дает уликам неверное толкование

V. Выезд на место преступления, очень часто еще не совершенного, чем достигается действенность повествования и внедрение романа с преступниками в роман с сыщиком. Улики на месте.

VI. Казенный сыщик дает ложную разгадку; если сыщика нет, то ложная разгадка дается газетой, потерпевшим или самим Шерлоком Холмсом.

VII. Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего в чем дело. Шерлок Холмс курит или занимается музыкой. Иногда он соединяет факты в группы, не давая окончательного вывода.

VIII. Развязка, по преимуществу, неожиданная. Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление.

IX. Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом [Шкловский, 1929, с.142].

Несмотря на разнообразие сюжетных линий, эта фабула до сих пор сохраняется во многих детективах – в литературе, на сцене и экране.

Другой мастер классического детектива – Агата Кристи (1890–1976) – в смысле фабульного разнообразия продвинулась гораздо дальше своего предшественника. И здесь Д.Л.Быков выделяет, к примеру, уже не одну (как это сделал В.Б.Шкловский по отношению к А.Конан-Дойлю), а десять ключевых сюжетных схем [Быков, 2010]:

1) традиционная схема каминного детектива: убил кто-то из замкнутого кружка подозреваемых;

2) «убил садовник». Под этим условным названием в мировой обиход вошла сцена, когда в тесном кружке подозреваемых скрывался некто неучтенный;

3) «убили все». Переворот в жанре - обычно надо выбирать одного из десяти, а тут постарался весь десяток;
4) ещё неизвестно, убили ли. Все ищут, на кого бы свалить труп, а он живехонек;
5) убил убитый, то есть он был в тот момент жив, а покойником притворялся, чтобы на него не подумали;
6) сам себя убил, а на других свалил;
7) убился силой обстоятельств или вследствие природного явления, а все ищут виноватого;
8) убил тот, кто обвиняет, сплетничает и требует расследования громче всех;
9) убил следователь;
10) убил автор.

Однако нетрудно заметить различие в структурных подходах В.Б.Шкловского и Д.Л.Быкова. Первый обнажает конструкцию детективного сюжета по отношению к сыщику, второй – по отношению к преступнику. Если же судить о детективах А.Конан-Дойля с точки зрения типологии преступлений, то, естественно, одной схемой не обойдешься.

С другой стороны, если попытаться подойти со схемой В.Б.Шкловского к детективным романам А.Кристи об Эркюле Пуаро, то получится примерно вот что:
1) по приглашению или случайно сыщик Э.Пуаро оказывается на месте преступления, очень часто еще не совершенного. В большинстве случаев это изолированное от посторонних, случайных персонажей место (особняк, остров, поезд и пр.). Улики на месте. Наиболее важные второстепенные данные представлены так, что читатель их не замечает. Тут же читателю дается материал для ложной разгадки.
2) ложную разгадку преступлению дает кто-то из присутствующих, либо подразумевается, что её даст сам читатель;
3) интервал действия до его финала заполняется размышлениями Э.Пуаро (до поры до времени неизвестными читателям), его опросами свидетелей; часто по ходу дела совершаются новые преступления;
4) развязка, по преимуществу, неожиданная, часто совмещенная с публичными аналитическими выводами Э.Пуаро.

При всём том «ситуации, исследуемые Эркюлем Пуаро, почти всякий раз содержат в себе некоторую надуманность, помогающую, впрочем, взвинтить напряжение до предела. По характеру повествования Кристи необходимо, например, чтобы загадочное убийство произошло не просто в поезде, идущем через всю Европу из Стамбула в Кале, но обязательно в тот момент, когда из-за снежных заносов поезд останавливается среди полного безлюдья, оказываясь как бы отрезанным от всего мира, а тем самым исключается любого рода внешнее вмешательство в события. Усадьба, где произошло убийство, описанное в «Загадке Эндхауза», непременно должна находиться на отшибе, образуя некий замкнутый в себе мирок. Так у Кристи

повсюду, вплоть до «Десяти негритят», где события происходят в роскошном особняке на острове, отделенном от суши широким проливом, и вдобавок разыгрывается шторм, чтобы изоляция действующих лиц стала полной» [Зверев, 1991].

Отметим также, что как в детективах А.Конан-Дойля, так и в детективах А.Кристи нередко (и весьма успешно) применяются элементы триллера с его неизбежным вгоняющим в дрожь преследованием, психологическим саспенсом.

Столь же признанным мастером детектива и триллера, уже не в литературе, а в кинематографе был, как известно Альфред Хичкок (1899-1980), которому по большому счету оказался не нужен профессиональный сыщик типа Холмса или Пуаро. Одна из излюбленных сюжетных схем А.Хичкока такова: обыкновенный человек (иногда американец, оказавшийся в чужой стране), далекий от криминального мира, волею обстоятельств втянут в опасную историю, связанную с преступлениями и/или шпионажем. Более того, он сам – на свой страх и риск - вынужден бороться с преступниками и/или доказывать свою невиновность: «39 ступеней» (The Thirty-Nine Steps, 1935), «Диверсант» (Saboteur, 1942), «К Северу через Северо-запад» (North by Northwest, 1959).

Любопытно проследить, как в дальнейшем трансформировались классические традиции детектива и триллера в кинематографе конца XX – начале XXI века. Попробуем сделать это на примере трех фильмов: «Неистовый» (Frantic, 1987) Романа Поланского, «Похищенная» / «Заложница» (Taken, 2008) Пьера Мореля и Люка Бессонна и «Неизвестный» (Unknown, 2011) Хауме Колет-Сера.

В эпоху постмодерна многие кинематографисты все чаще стали создавать фильмы, рассчитанные на многослойность восприятия. И такие работы Романа Поланского как «Пираты» (1986) и «Неистовый» (1987) - яркое тому подтверждение. Оба представляют собой тщательно сконструированные постмодернистские ленты, под маской зрелищных жанров скрывающие «подводные рифы» цитат, параллелей, пародийных линий. Для одних зрителей «Пираты» — увлекательный боевик в духе «Острова сокровищ», «Одиссеи капитана Блада» и «Багдадского вора». Для других - источник наслаждения от игры с переосмысленными мотивами приключенческой классики.

К этим продуктам постмодерна, к примеру, абсолютно не применима, на мой взгляд, весьма спорная схема построения классического детектива в целом, разработанная известным теоретиком и культурологом Ц.Тодоровым:

1. В детективе должны быть один детектив, один преступник и, по крайней мере, одна жертва (труп).
2. Обвиняемый не должен быть профессиональным преступником, не должен быть детективом, должен убивать по личным мотивам.
3. Любви не место в детективе.

4. Обвиняемый должен обладать определенным положением:

а) в жизни не быть лакеем или горничной,

б) в книге быть среди главных героев.

5. Все должно объясняться рационально, без фантастики.

6. Нет места для описаний и психологических анализов.

7. Следует соблюдать определенную гомологию рассказывания: «автор: читатель = преступник: детектив».

8. Следует избегать банальных ситуаций и решений [Todorov, 1977, p.49].

Постмодернистские детективы и триллеры, как правило, нарушают почти все «правила» схемы Ц.Тодорова.

«Неистовый» (Frantic, 1987) вполне может восприниматься как рядовой триллер об исчезновении жены американского ученого (Харрисон Форд), приехавшего на международный парижский конгресс, а может, — как своего рода озорной «дайджест» богатой традиции детективного жанра, черных триллеров и гангстерских саг — от Хичкока до наших дней. Отсюда, к примеру, вызывающая откровенность оправдания англоязычности ***всех*** персонажей «Неистового», включая французских полицейских, которые, говоря друг с другом, намеренно переходят на английский, дабы и спрятавшийся неподалеку персонаж Х.Форда, и все англоязычные зрители мира не чувствовали себя в лингвистическом вакууме. «Ингредиенты Хичкока — МакГаффин, ложный секрет, в данном случае некое ядерное устройство, смысл которого только в том, чтобы послужить поводом для погони; страх высоты (*мотив хичкоковского «Головокружения» - А.Ф.)* и связанная с ним многозначительность крыш; мизантропический юмор; формальная, но необходимая романтическая линия — аранжированы Поланским со свойственным ему несколько показным изяществом. Но главное — не ингредиенты, а сердце формулы: чувство бессилия, охватывающее одиночку перед лицом тотального заговора» [Брашинский, 2001].

В самом деле, созданный Харрисоном Фордом «образ чужестранца в действительно чуждой и странной среде (а ведь в английском языке слово strange имеет оба эти значения), конечно, напоминает персонажей Кэри Гранта, Джеймса Стюарта и других актёров из детективов и триллеров «старика Хича» о тоже невинных героях, которые подчас оказываются секретными агентами поневоле» [Кудрявцев, 1989]. Однако Р.Поланский трактует сюжет и как своего рода иносказательную автобиографию (как известно режиссер изрядно пострадал от преследования американского правосудия) – отсюда сцены с полицейскими и сотрудниками американского посольства, по сути, издевающимися над персонажем Х.Форда.

Казалось бы, и жанр, и лихо закрученный сюжет, и звездное имя Харрисона Форда должны были гарантировать «Неистовому» кассовый успех. Но для зрителей (особенно американских) фильм Романа Поланского,

по-видимому, показался недостаточно увлекательным: при стоимости 20 миллионов долларов он сумел заработать в США 17,6 млн. долларов и в итоге окупил свой бюджет только за счет европейского проката.

В детективе/триллере Пьера Мореля «Похищенная» (Taken, 2008), название которого весьма вольно и, по сути, неточно переведено в российском прокате как «Заложница», главный персонаж, также прилетевший из Америки в Париж, ищет и освобождает из лап преступников (албано-французской мафии) свою 17-летнюю дочь. Сюжетная схема очень напоминает «Неистового» с той лишь разницей, что главный герой не скромный врач, а бывший агент спецслужб. Зато именно этим «Похищенная» весьма схожа с боевиком М.Лестера «Коммандо» (1985), где бывший американский спецназовец (А.Шварценеггер) «огнем и мечем» освобождает свою дочь, похищенную бандой преступников.

«Только представьте, в какую предсказуемую скуку вылилась бы история с американскими заложниками, возьмись за нее по другую сторону Атлантики какая-нибудь большая студия с раздутым штатом и продуманным маркетингом. Здесь же (благодаря французскому продюсеру и сценаристу Л.Бессону – А.Ф.) каждые три минуты экран украшает какое-нибудь беспардонное, виртуозное насилие, хруст шейных позвонков, визг тормозов, грохот выстрелов и радостное отсутствие политкорректности. … Про пищу для ума тоже не забыли: албанских негодяев герой, применяя методы дедукции, отыскивает практически с нуля, цепляясь, как Шерлок Холмс, за ниточку, застрявшую в разбитом зеркале» [Куликов, 2008]. При этом главный герой вовсе не культурист типа Шварценеггера, а снова 50-летний интеллигентный персонаж, сродни хичкоковским К.Гранту, Дж.Стюарту или Х.Форду из «Неистового». На сей раз в эффектном/эффективном исполнении грустного Лайма Нисона («Список Шиндлера»).

Бюджет «Похищенной» (25 миллионов долларов) немного превысил себестоимость «Неистового», однако, благодаря куда большей динамике действия и меньшей «синематечности», фильм Пьера Мореля и Люка Бессона сумел заработать в американском прокате 145 млн. «зеленых». И это не считая европейской прибыли!

При таких впечатляющих кассовых сборах нет ничего удивительного в том, что испанец Х.Коллет-Серра на главную роль в своем детективе/триллере «Неизвестный» (Unknown, 2011) пригласил именно Лайма Нисона.

Начало «Неизвестного» как две капли воды напоминает «Неистового»: британский биолог вместе с женой прилетает в Берлин на конгресс. Тут, как и в «Неистовом» начинаются неприятности с чемоданом. И…

Дальше сюжет делает крутой поворот в сторону давнего фильма Жюльена Дювивье «Дьявольски ваш» (1967) с незабываемым Аленом Делоном и его римейка «Вдребезги» (1991) Вольфганга Петерсена.

… Попав в автокатастрофу, биолог частично теряет память и внезапно обнаруживает, что его никто не может/не хочет узнать, даже жена.

Далее снова вступают в дело мотивы классических фильмов А.Хичкока в купе с «Неистовым» Р.Поланского: отчаявшись получить помощь властей и полиции, главный персонаж пытается самостоятельно (а также опираясь на бывшего агента спецслужб ГДР) доказать свою правоту и обрести идентичность, в чем ему вольно/невольно помогает молодая женщина, нелегальная эмигрантка из Боснии.

Однако в финале обнаруживается, что авторы фильма ловко сыграли именно на восприятии «насмотренной» аудитории, знакомой с сюжетными схемами как классических, так и постмодернистских детективов и триллеров, приготовив им неожиданный финал в духе знаменитого «Сердца ангела» (1987) Элана Паркера.

Тем не менее, оказалось, что «Неизвестный» сумел затронуть зрительские струны не только искушенной в детективном жанре публики, но и массовой аудитории: при себестоимости в 30 млн. фильм Х.Коллет-Серра только за первую неделю проката в США сумел собрать 43 миллионов долларов. И, похоже, в мировом прокате за год он получит не меньше, чем «Похищенная»…

Таким образом «Неизвестный» еще раз доказал, что в детективе и триллере не так важна сама сюжетная схема, как ее тщательная аранжировка, основанная на знании законов и классики жанра.

В этой связи позволю себе высказать крамольную мысль: возможно, «Неистовый» с его синематечным шиком опередил свое время лет на двадцать - выйди он на экраны сегодня, в пост-тарантиновскую эпоху, глядишь – и собрал бы свои сто миллионов баксов…

Сюжетный и структурный анализ фильмов Р.Поланского, П.Мореля/Л.Бессона и Х.Коллет-Серра позволяет построить следующую таблицу (таблица 1):

Таблица 1. Сравнительный анализ структуры современных образцов кинодетективов / триллеров

Название детектива/ триллера	**Фабула (сюжетная схема)**	**Место действия фильма и его изображение**	**Тип главного персонажа**	**Аналогии**
Неистовый / Frantic, 1987	1. Врач и его жена прилетают на международную конференцию. 2. Неожиданно жена исчезает. 3. Отчаявшись получить помощь властей и полиции, главный	Чужая для главного персонажа страна (Франция) и город (Париж). Антураж – мрачные ночные	Обыкновенный человек, американец в возрасте около 50-ти лет, далекий от криминального мира, волею обстоятельств	Фильмы А.Хичкока «39 ступеней» (1935), «Диверсант» (1942), «К Северу через Северо-запад» (1959).

	персонаж пытается найти свою жену самостоятельно, в чем ему вольно/невольно помогает молодая парижанка. 4. Пройдя через целую цепь опасных приключений (расследование, преследование/погони), главный персонаж возвращает свою жену, правда, ценой жизни юной француженки.	закоулки и подземные гаражи, сомнительного свойства ночные клубы, сумрачная атмосфера.	оказывается втянутым в опасную историю, связанную с преступлениями и/или шпионажем.	
Похищенная/ Taken, 2008	1. Бывший агент спецслужб летит через океан, чтобы найти свою неожиданно исчезнувшую в Париже 17-летнюю дочь. 3. Отчаявшись получить помощь властей и полиции, главный персонаж пытается найти свою дочь самостоятельно, в чем ему вольно/невольно помогает молодая женщина. 4. Пройдя через целую цепь опасных приключений (расследование, преследование/погони), главный персонаж возвращает свою дочь.	Чужая для главного персонажа страна (Франция) и город (Париж). Антураж – мрачные ночные улицы, притоны, сумрачная атмосфера.	Американец в возрасте около 50-ти лет, в прошлом весьма близкий к делам криминального и шпионского мира, волею обстоятельств оказывается втянутым в опасную историю, связанную с преступлениями мафии.	Помимо фильмов А.Хичкова еще и «Коммандо» (Commando, 1985) М.Лестера и «Неистовый» (Frantic, 1987) Р.Поланского
Неизвестный/ Unknown, 2011	1. Ученый-биолог и его молодая жена прилетают на международную конференцию. 2. Попав в автокатастрофу, биолог частично теряет память и внезапно обнаруживает, что его никто не может узнать, даже жена. 3. Отчаявшись получить помощь властей и полиции, главный персонаж пытается самостоятельно (а также с помощью бывшего агента спецслужб ГДР) доказать свою правоту и обрести	Чужая для главного персонажа страна (Германия) и город (Берлин). Антураж – мрачные ночные улицы, убогие жилища, сумрачная атмосфера.	Как бы обыкновенный человек, британец в возрасте около 50-ти лет, как бы далекий от криминального мира, волею обстоятельств оказывается втянутым в опасную историю, связанную с преступлениями и/или шпионажем.	Помимо фильмов А.Хичкока еще и «Дьявольски ваш» (Diaboliquement votre, 1967) Ж.Дювивье; «Неистовый» (Frantic, 1987) Р.Поланского; «Сердце Ангела» (Angel Heart, 1987) Э.Паркера; «Вдребезги» (Shattered, 1991)

	свою идентичность, в чем ему вольно/невольно помогает молодая женщина. 4. Пройдя через целую цепь опасных приключений (расследование, преследование/погони), главный персонаж «находит сам себя»			В.Петерсена.

Конечно, после такого схематичного сюжетного и структурного анализа фильмов детективного жанра остается широкое поле для дальнейшего исследования. О возможных его путях – в следующих главах.

Фильмография

Неистовый / Frantic. США-Франция, 1987. Режиссер Roman Polanski. Сценаристы Roman Polanski, Gerard Brach. Актеры: Harrison Ford, Emmanuelle Seigner, Betty Buckley и др.

Похищенная / Заложница / Taken. Франция-США-Великобритания, 2008. Режиссер Pierre Morel. Сценаристы Luc Besson, Robert Mark Kamen. Актеры: Liam Neeson, Maggi Grace, Famke Janssen и др.

Неизвестный / Unknown. Великобритания-Германия-Франция-Канада-Япония-США, 2011. Режиссер Jaume Collet-Serra. Сценаристы Oliver Butcher, Stephen Cornwell. Актеры: Liam Neeson, Diane Kruger, January Jones, Bruno Ganz, Frank Langella и др.

2. «Тайна двух океанов» - роман и его экранизация: возможности структурного анализа

Современному обществу «свойственны изменчивость норм, разрушение традиций, социальная мобильность, недолговечность всех образцов и принципов - иначе говоря, люди в таком обществе испытывают постоянное информационное давление, порой даже мощные информационные удары, которые требуют непрерывной перестройки восприятия, непрерывного приспособления психики и столь же непрерывной переквалификации интеллекта» [Эко, 2005, с.199-200]. Но, быть может, именно по этой причине у аудитории все сильнее проявляется стремление к медиатекстам прошлых лет, отчего повышается востребованность телеканалов типа «Ностальгия» и «Ретро-ТВ». Парадоксально, но аудитория этих каналов состоит не только из людей старшего возраста, с удовольствием пересматривающих фильмы и телепередачи своей молодости, но и частично и молодежи, для которых увиденное становится, по сути, премьерой. При этом ретро-телеканалы как правило, вновь и вновь повторяют именно развлекательные, «жанровые», «потребительские» медиатексты, которые во времена своего появления часто осуждались идеологически ангажированной критикой…

Но «разве не естественно, что даже человек вполне просвещенный … в моменты расслабления и отдыха (полезного и необходимого) хочет насладиться роскошью инфантильной лени и обращается к «потребительским продуктам», чтобы обрести покой в оргии избыточности? Стоит нам подойти к данной проблеме с этой точки зрения — и мы уже склонны отнестись более снисходительно к «отвлекающим развлечениям» … и осудить себя за применение едкого морализма (приправленного философией) к тому, что на самом деле невинно и, может быть, даже благотворно. Но проблема предстает в ином свете — если удовольствие от избыточности из средства отдыха, из паузы в напряженном ритме интеллектуальной жизни, связанной с восприятием информации, превращается в *норму* всей деятельности воображения» [Эко, 2005, с.200].

Можно ли превратить анализ популярного медиатекста (быть может, даже изначально и рассчитанного на «бездумное» восприятие) в своего рода интеллектуальную игру, направленную на развитие медиакомпетентности? Наш практический опыт позволяет ответить на эти вопросы утвердительно.

При этом мы согласны с У.Эко в том, что «любое исследование семиотических структур произведения становится *ipso facto* разработкой неких исторических и социологических гипотез — даже если исследователь сам того не осознает или не хочет осознавать. И лучше отдавать себе в этом полный отчет, чтобы корректировать, насколько возможно, искажения перспективы, создаваемые избранным подходом, а также извлекать максимальную пользу из тех искажений, которые не могут быть исправлены.

… Если осознать эти основные принципы исследовательского метода, то тогда описание структур произведения оказывается одним из наиболее выигрышных способов выявления связей между произведением и его общественно-историческим контекстом» [Эко, 2005, с.208].

В качестве примера анализа в идеологическом и социокультурном поле возьмем два популярных отечественных медиатекста – роман (1939) и фильм (1956) «Тайна двух океанов». Это позволит нам выявить отличия как в общественно-историческом контексте времени создания этих медиатекстов, так и в их структуре.

Следуя методике, разработанной У.Эко, «выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел, процесс написания и успех книги (или, по крайней мере, способствовали и тому, и другому, и третьему); приемы повествования» [Эко, 2005, с.209]. Такого рода подход, на наш взгляд, вполне соотносится с методикой анализа медиатекстов по К.Бэзэлгэт [Бэзэлгэт, 1995] - с опорой на такие ключевые слова медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), так как все эти понятия имеют прямое отношение к идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений.

***Идеология авторов в социокультурном* контексте** *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)*

Здесь сразу придется оговориться, что под авторами мы будем понимать как писателя Г.Адамова (1886-1945), так и создателей экранизации его романа – сценаристов В.Алексеева, Н.Рожкова и режиссера/сценариста К.Пипинашвили (1912-1969). Несмотря на изначальный пафос коммунистической идеологии, отчетливо выраженный в романе (он был написан в 1938 и впервые опубликован в 1939 году), его экранная трактовка приобрела несколько смягченные черты, вызнанные постепенными переменами в тогдашнем советском социуме (фильм снимался в 1955 году, за год до знаменитой антисталинской речи Н.Хрущева).

Вот как резко обозначены идеологические приоритеты в романе Г.Адамова: «Павлик рос вдали от родины, далеко от ее радостной жизни, захватывающей борьбы с грозными силами природы и пережитками прошлых, рабских лет, далеко от ее побед и достижений. Шесть лет, таких важных для формирования человека, он провел в капиталистической Америке, в атмосфере вражды человека с человеком, рабочих с капиталистами, бедных с богатыми. Павлик жил одиноко, без матери, умершей в первый год после их переезда в тихий, патриархальный Квебек, без братьев и сестер, без друзей и товарищей. Неожиданно, пройдя через

смертельную опасность, Павлик попал на советский подводный корабль, в тесный круг мужественных людей, в сплоченную семью товарищей, привыкших к опасностям, умеющих бороться с ними и побеждать. Они покорили его сердце своей жизнерадостностью, своей товарищеской спайкой, своей веселой дружбой и легкой и в то же время железной дисциплиной. Родина - сильная, ласковая, мужественная - приняла Павлика в тесных пространствах «Пионера». Она вдохнула в него новые чувства, вызвала в нем страстную жажду быть достойным ее, горячее желание подражать и быть похожим на ее лучших сынов, к которым он попал» [Адамов, 1939].

Столь прямолинейных в своей идеологической лексике пассажей в фильме почти нет. Но основные атрибуты такого рода бережно сохранены. Не стоит забывать, что первая половина 1950-х годов в Советском Союзе прошла под знаком так называемой «холодной войны». Вот почему идеологическая составляющая шпионской темы в экранизации по сравнению с романом значительно усилена. Правда, шпионаж в фильме лишился ясной служебной ориентации на конкретное государство. В 1938-1939 годах Япония была одним из наиболее вероятных военных противников коммунистического режима, и в романе Г.Адамова инженер Горелов представал коварным и жестоким японским шпионом. После поражения во второй мировой войне Япония, как известно, была лишена военной мощи, поэтому в фильме К.Пипинашвили шпион образца 1955 года приобрел космополитическую окраску. Так, впрочем, идеологически стало даже выгоднее. С одной стороны, Горелов мог быть не только американским, но и любым буржуазно-империалистическим шпионом. С другой стороны, соблюдена своего рода «политкорректность» - вражеская страна не называлась явно и определенно, шпион лишился отчетливого национального колорита.

Однако не стоит думать, что идеологическая «подкованность» - продукт исключительно коммунистического образца. В годы холодной войны столь же идеологически прямолинейно снимались, к примеру, и американские фильмы, где демократичным, дружелюбным и добрым американцам противостояли злобные агенты Кремля или их приспешники-предатели…

Советская идеологическая специфика – и в книге, и в фильме – проявлялась в другом: в авторской устремленности в светлое коммунистическое будущее, где самые лучшие и мощные в мире подлодки бороздят просторы мировых океанов, а страна всевозможных Советов становится свершением грандиозной утопической мечты о бесклассовом обществе равных потребностей и возможностей, обществе с беспредельными природными ресурсами, техническими и технологическими, с неисчерпаемым человеческим потоком самых передовых в мире рабочих, крестьян, ученых, моряков, пионеров и т.д.

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания и успеха медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).*

Отечественный медийный рынок 1930-х годов можно, наверное, разделить на два периода. В первой половине 1930-х еще существовали очаги если не частной, то кооперативной собственности в издательском и киноделе. Во второй половине 1930-х сталинская цензурная удавка затянулась практически мертвой петлей, выстроив в почетном карауле под знаменем соцреализма практически всех оставшихся в стране деятелей искусства. Что касается Г.Адамова, то его как большевика с дореволюционным стажем, и выстраивать не было нужды: его замыслы и помыслы всегда были в унисон «генеральной линии партии». Тоталитарный режим второй половины 1930-х годов требовал от «мастеров культуры» беспощадной борьбы с врагами народа и шпионами на фоне устремленного в будущее строительства коммунизма и покорения природы. И Г.Адамов искренне ответил на этот призыв «Тайной двух океанов».

Вместе с тем, писатель ориентировался, прежде всего, на детско-юношескую аудиторию, отсюда рассчитанные на нее многостраничные описания подводного мира и разнообразных технических устройств подводной лодки.

Роман неплохо продавался, но, как и рассчитывал Г.Адамов, в основном его читали школьники. Вот почему авторы экранизации существенно изменили сюжет «Тайны…», чтобы сделать его более зрелищным и резко расширить зрительский возрастной спектр.

Единственным хозяином советского медийного рынка 1950-х годов было, как известно, государство. Планирование кинопродукции шло «сверху», без социологического учета вкусов и потребностей аудитории. Однако на уровне бытовой прагматики и интуиции руководство кинематографией не сводило экранную продукцию к стопроцентному аналогу партийных докладов. Как-никак, а кино наряду со спирто-водочной промышленностью было существенным источником государственного дохода. Отсюда и относительное жанровое разнообразие фильмов даже в период сталинского «малокартинья» (когда ежегодно выпускалось примерно от 7 до 18 отечественных лент) конца 1940-х – начала 1950-х годов. «При возможности выбора массовый зритель «голосовал» против историко-биографических фильмов, которые составляли главную часть производства в начале 1950-х годов. И наоборот наибольшей популярностью пользовались, находившиеся ранее в загоне – комедийные, приключенческие, детективные фильмы, картины на современные темы» [Гольдин, 2000].

Экранизация романа Г.Адамова создавалась во времена расширения кинопроизводства: в 1957 году на экраны страны вышло 144 полнометражных отечественных фильма. Поэтому государство могло себе

позволить относительное разнообразие жанров. Во многих случаях речь шла о конкурентоспособной продукции. И в этих условиях ставка авторов на жанровый синтез детектива и фантастики полностью себя оправдала. «Тайна двух океанов» заняла почетное 6 место в первой десятке прокатных лидеров 1957 года.

Конечно, экранизация романа Г.Адамова находилась в тепличных условиях конкуренции, соперничая с десятками скучных «производственных» и «партийных» фильмов. Западные зрелищные ленты на советский экран тех лет допускались в минимальных количествах (а когда все-таки допускались, то, как правило, имели огромный успех). Однако даже по сравнению с «горячей десяткой» хит-парада советского кино 1950-х (таблица 2) показатели «Тайны двух океанов» (31,2 миллионов зрителей за первый год демонстрации) выглядят совсем неплохо.

Попутно отметим, что среди лидеров бокс-оффиса 1950-х только две историко-революционные драмы. Преобладают более «легкие» жанры – комедии (5 фильмов) и приключенческие ленты (3 фильма).

Таблица 2. Лидеры отечественного проката 1950-х годов

1. Тихий Дон (1957) Сергея Герасимова. 46,9 млн. зрителей.
2. Любовь Яровая (1953) Яна Фрида. 46,4 млн. зрителей.
3. Над Тиссой (1958) Дмитрия Васильева. 45,7 млн. зрителей.
4. Карнавальная ночь (1956) Эльдара Рязанова. 45,6 млн. зрителей.
5. Свадьба с приданным (1953) Татьяны Лукашевич, Бориса Равенских. 45,3 млн. зрителей.
6. Застава в горах (1953) Константина Юдина. 44,8 млн. зрителей.
7. Иван Бровкин на целине (1959) Ивана Лукинского. 44,6 млн. зрителей.
8. Смелые люди (1950) Константина Юдина. 41,2 млн. зрителей.
9. Кубанские казаки (1950) Ивана Пырьева. 40,6 млн. зрителей.
10. Солдат Иван Бровкин (1955) Ивана Лукинского. 40,3 млн. зрителей.

Таким образом, авторы экранизации добились своей главной цели – ощутимого зрительского успеха, вызванного не только удачным синтезом детективного и фантастического жанров, но и высоким для того времени техническим уровнем спецэффектов и декораций.

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

Мы полагаем, что как роман, так и его экранизация построены на несложных дихотомиях:

1) враждебный и агрессивный буржуазный мир и миролюбивый, дружный мир строителей светлого коммунистического общества;

2) положительные, идеологически правильные (т.е. верные коммунистическим идеям) персонажи и злодеи/шпионы;

3) героизм/самопожертвование и предательство;

4) честность/искренность и обман/коварство;
5) план и результат.

Поскольку один из главных персонажей романа и фильма – ребенок, сюда можно добавить такую производную дихотомию, как «наивность/невинность – опытность/искушенность».

Роман Г.Адамова был чисто мужским по составу персонажей, в фильме К.Пипинашвили появляется женщина-врач. Отсюда и новая дихотомия: женщина и злодей, кульминацией которой становится эффектная сцена, когда коварный шпион Горелов пытается утопить женщину в водолазном шлюзе подводной лодки.

Кроме основного лазутчика-предателя (в его роли снялся С.Голованов) появляется, правда, только в начале фильма, еще один (в колоритном исполнении М.Глузского), для чего сценаристам пришлось придумывать дополнительную сюжетную линию, связанную с предысторией появления шпиона Горелова на борту подлодки «Пионер».

«Инженер-профессионал с засекреченной подводной лодки – человек, понятное дело, доверчивый, как дитя, и совершенно беспечный, в то время как его брат-близнец, цирковой гимнаст – воплощение хитрости и коварства. Он заманивает невинного инженера и собственного единокровного брата под самый купол и сбрасывает вниз, на манеж, без всякого сожаления, чтобы потом переодеться в его китель и с удовольствием запускать в подводном бункере ракетоносители» [Сорвина, 2007].

Таким образом, здесь неслучайно возникает «антураж цирка — места, традиционно облюбованного постановщиками «хорроров» [Цыркун, http://mega.km.ru/cinema/Encyclop.asp?Topic=lvn_flm_4976]. А эффектная история с убийством в цирке брата-близнеца придумана сценаристами взамен довольно невнятно написанной Г.Адамовым сюжетной линии о гореловских родственниках (дяди и невесты) в Японии. Наряду с линией второго матерого шпиона (М.Глузский) – с автомобильной погоней, рацией и ядом - эти сценарные новшества вытесняют из сюжета слишком подробно и дотошно описанный у Г.Адамова мир подводных растений, животных и технических устройств.

При этом особых сюжетно-детективных новшеств ни в романе, ни в фильме нет, так как «для детективных сюжетов, будь то сюжет-расследование или сюжет «крутого действия», типично не варьирование элементов, а именно повторение привычной схемы, в которой читатель может распознать нечто уже прежде виденное и доставляющее удовольствие. Прикидываясь машиной, производящей информацию, детективный роман — это, напротив, машина, производящая избыточность. Якобы возбуждая читателя, детектив на самом деле укрепляет в нем своего рода леность воображения, поскольку повествует не о Неведомом, а об Уже-известном» [Эко, 2005, с.263]. Таким образом, «налицо парадокс: те самые «детективы», которые как будто предназначены для удовлетворения интереса к

непредвиденному и сенсационному, на самом деле «потребляются» по причинам прямо противоположным — как пригласительные билеты в спокойный мир, где все знакомо, просчитано и предвидено. Неведение о том, кто преступник, становится моментом второстепенным, почти что предлогом. Более того, в «детективах действия» (в которых итерационные схемы торжествуют столь же, сколь и в «детективах расследования») напряжение (suspense), связанное с поиском преступника, зачастую вообще отсутствует: мы следим не за тем, как отыскивается преступник, — мы следим за «топосными» поступками «топосных» персонажей, определенный образ поведения которых мы уже полюбили» [Эко, 2005, с.199].

Впрочем, то, что нам кажется профессиональной ориентацией авторов фильма на жанровую привлекательность, может быть расценено совсем иначе. К примеру, «Учительская газета» в 1957 году выступила в защиту адамовской сюжетной конструкции: «Авторы картины решили, видимо, что талантливый роман Г. Адамова недостаточно драматичен, насыщен действием, и переписали его по-новому. И вот из увлекательного научно-фантастического повествования получилась заурядная «детективная» киноистория. …А жаль! Советский зритель всегда с нетерпением ждет встречи на экране с героями полюбившихся ему произведений. Встречи именно с живыми людьми, а не с условными фигурами, претендующими на сходство с их однофамильцами из книг» [Учительская газета, 1957].

Насчет живых людей в рецензии «Учительской газеты» явный перебор: как в романе, так и в его экранизации персонажи – стереотипные жанровые фигуры. Скажем, чего стоит одно только изображение злодеев: «Два человека склонились над картой. Их лица были неразличимы, в полумраке мерцали лишь глаза: одни — узкие, косо поставленные, тусклые, равнодушные; другие — большие, горящие, глубоко запавшие в черноту глазниц. Смутными контурами проступали фигуры этих людей. …Он был восково-бледен. Длинные тонкие губы посерели, изогнулись в натянутой, мертвой улыбке. В его глубоко запавших черных глазах стоял страх. Высокий лоб был покрыт мелкими каплями пота…» [Адамов, 1939].

В этой связи М.Сорвина точно подмечает, что «здесь можно наблюдать одну парадоксальную, но лишь подтверждающую тенденцию особенность: Горелов не выглядит ни магическим, ни обаятельным – авторы картины выстраивают его харизму исключительно с помощью драматургии и деталей, они этого героя буквально презентуют, навязывают зрителю как личность сильную, яркую, привлекательную и, разумеется, обманчивую. … Не случайно в самом начале фильма Горелов все время одерживает верх. Он самый сильный – в кулачном поединке с советским секретным агентом (Игорь Владимиров), самый умный – в советах глуповатому капитану (Сергей Столяров) и логических играх с мальчиком. Именно к нему тянется единственный ребенок, а доверие ребенка – критерий для доверия зрителя. Этот герой – рыцарь без страха и упрека, у него как будто нет недостатков. И

зритель не задается вопросом, почему он физически сильнее всех в команде и знает упражнения на концентрацию внимания. В то время зритель еще не был искушен в вопросах кинематографических клише. Ни разу никто не подозревает Горелова в вероломстве, а это говорит лишь о том, что человек этот умеет маскироваться в силу своей профессии» [Сорвина, 2007].

С другой стороны, в фильме «под смешной фамилией Скворешня скрывался майор госбезопасности, который так славно играл на аккордеоне в матросском кубрике. В середине 50-х годов образы железных гебистов явно смягчились. Повеяло теплыми ветрами оттепели» [Цыркун, http://mega.km.ru/cinema/Encyclop.asp?Topic=lvn_flm_4976].

Со временем оказалось, что «Тайна двух океанов» может быть трактована даже с точки зрения фрейдизма: «Для психоанализа роман Адамова - идеальный объект. Во-первых, этот источник не замутнен ни малейшим писательским даром. Во-вторых, и это более важно, психоанализа жадно требует сама природа жанра - фантазия, мечта. Не только немецкое traum, английское dream, но и классическое русское слово «греза» имеют, кроме значения «мечта», еще и второе – первоначальное – «сновидение». И, следовательно, анализ литературной фантастики есть частный случай толкования сновидений. … Будь Адамов немножко внимательнее (или искушеннее), он бы понял, что на лодке царит атмосфера жизнерадостного гомосексуализма» [Бар-Селла, 1996].

На наш взгляд, последний пассаж слишком радикален и ироничен, но он еще раз подтверждает правоту У.Эко: «Тексты, нацеленные на вполне определенные реакции более или менее определенного круга читателей (будь то дети, любители «мыльных опер», врачи, законопослушные граждане, представители молодежных «субкультур», пресвитерианцы, фермеры, женщины из среднего класса, аквалангисты, изнеженные снобы или представители любой другой вообразимой социопсихологической категории), на самом деле открыты для всевозможных «ошибочных» декодирований» [Эко, 2005, с.19]. Так что мы никоим образом не настаиваем на истинности своей трактовки анализируемых медиатекстов.

Особого разговора заслуживают приемы изобразительного языка романа и фильма. Язык романа Г.Адамова то близок к газетно-очерковому («Капитан пробежал строки радиограммы и поднял бледное лицо. Он повернулся к застывшей команде, окинул глазами этих людей, ставших ему такими близкими и дорогими в течение трехмесячного незабываемого похода, и, взмахнув листком, воскликнул: «Слушать радиограмму Центрального Комитета Коммунистической партии и правительства!»), то вдруг наполняется цветистыми описаниями подводной живности («Проплыла прозрачная, как будто вылитая из чистейшего стекла ... медуза. Ее студенистое тело было окаймлено нежной бахромой, а из середины опускались, развиваясь, как пучок разноцветных шнурков, длинные щупальца. ... Возле одного из этих нежных созданий мелькнула маленькая

серебристая рыбка, и вмиг картина изменилась. ... Щупальца сжались, подтянулись под колокол, ко рту медузы, и в следующее мгновение Павлик увидел уже сквозь ее прозрачное тело темные очертания перевариваемой рыбки; целиком она не поместилась в желудке медузы, и хвост торчал еще через рот наружу»).

Аудиовизуальный язык фильма куда более интересен. Настолько, что в черно-белом контратипе позволил искушенному киноведу провести аналогии с популярным на Западе в конце 1940-х жанров film noir. «Случилось так, - пишет Н.Цыркун, - что «Тайну двух океанов» я всегда видела в черно-белых копиях, и в памяти засел классический «черный фильм» со всеми надлежащими атрибутами: темные улицы в предрассветный час, развевающиеся от ветра занавески на окнах, блестящая после дождя мостовая, искаженное злобное лицо, снятое через ветровое стекло мчащегося на бешеной скорости автомобиля; на звуковой дорожке — обрывки радиосигналов, скрип тормозов... Все это было предъявлено в первых эпизодах. Неизвестный в черном дождевике звонит в квартиру одинокого музыканта, требует передать по рации сообщение в Центр (передатчик закамуфлирован в рояле; шпионское донесение кодируется музыкальными фразами. Реализовано кодовое обозначение агента-радиста словом «пианист», причем трудно сказать — ирония это или нечаянность). Снова звонок в дверь — это госбезопасность. Музыкант спускает гостя из окна с помощью стальной рулетки, а сам принимает снадобье и имитирует смерть. Агенты увозят «труп», который таинственно исчезает по пути...

Со временем выяснилось, что никакой «черный фильм» как жанр у нас не состоялся, и курьез с черно-белыми копиями надо отнести по графе «О роли киномеханики в истории кино, или Еще раз о рецепции» [Цыркун, http://mega.km.ru/cinema/Encyclop.asp?Topic=lvn_flm_4976].

Но как знать, как знать… возможно, ГИКовский ученик С.М.Эйзенштейна К.Пипинашвили как раз и продемонстрировал в своей работе «закодированное» знание западных аналогов жанра, репрезентацию (переосмысление) визуальных образов и символики film noir в (пере)насыщенной цветовой гамме.

Добавим сюда и мастерское использование, в самом деле, авангардной для отечественной киномузыки тех лет, таинственной мелодии Алексея Мачавариани, чьи поклонники до сих пор восхищаются ею на страницах интернетных блогов…

Словом, в отличие от романа экранизация оказалась куда более востребованным продуктом. И полвека назад, и сегодня, когда даже известный автор «Видеогида» М.Иванов пишет на *videoguide.ru:* «Прекрасная, уютная картина, классика жанра. Идеально успокаивает нервы и поднимает настроение. Конечно, я смотрел ее в детстве и не один раз. Но не удержался и просмотрел в этом году для «Видеогида», так как оторваться просто невозможно».

Фильмография

Тайна двух океанов. СССР. Грузия-фильм, 1956, цветной, 2 серии (83 + 68 мин.).
В ролях: Сергей Столяров, Игорь Владимиров, Сергей Голованов, Петр Соболевский, Антонина Максимова, Михаил Глузский, Павел Луспекаев, Сергей Комаров и др.
Режиссер-постановщик: Константин Пипинашвили.
Авторы сценария: Владимир Алексеев, Николай Рожков, Константин Пипинашвили.
Оператор-постановщик: Феликс Высоцкий.
Художники-постановщики: Леонид Мамаладзе, Евгений Мачавариани.
Композитор: Алексей Мачавариани.

Из аннотации к фильму «Тайна двух океанов»: «В Атлантическом океане при загадочных обстоятельствах погибает советский теплоход «Арктика». Одновременно в Тихом океане взрывается французский теплоход «Виктуар». Экипажу суперподлодки «Пионер» предстоит выяснить причины этих катастроф…»

3. «Гиперболоид инженера Гарина»: роман и его экранизации

Востребованность того или иного литературного материала для экранизаций зависит, как известно, от многих политических, социокультурных факторов. В этом отношении любопытен сравнительный анализ экранных трактовок популярного романа А.Н.Толстого (1883-1945) «Гиперболоид инженера Гарина» (1927) в медиаобразовательном контексте. Здесь мы снова используем методологию, разработанную У.Эко [Эко, 1998, с.209], А.Силверблэтом [Silverblatt, 2001, p.80-81], Л.Мастерманом [Masterman, 1985], К.Бэзэлгэт [Бэзэлгэт 1995], с опорой на такие ключевые слова медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), так как все эти понятия имеют прямое отношение к ценностным, идеологическим, рыночным и структурно-содержательным, аудиовизуальным, пространственно-временным, аспектам анализа медийных произведений.

Идеология, нравственные установки автора в социокультурном контексте, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания и успеха медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»).*

После возвращения из короткой эмиграции (1918-1923) «красный граф» А.Н.Толстой, по-видимому, ставил перед собой две главные задачи: заслужить положительное реноме у коммунистического режима и в достаточно короткие сроки ощутимо поправить свое материальное положение (а нэп давал здесь немалые возможности). Трилогия «Хождение по мукам», начатая еще в 1922 году, писалась долго. И надо было срочно опубликовать какие-то не столь масштабные, зато коммерчески привлекательные вещи. Так возникла фантастическая повесть А.Н.Толстого «Аэлита» (1923), оперативно экранизированная Я.Протазановым в 1924 году. Идеологическая функция была здесь обозначена четко и ясно – коммунисты способны организовать революцию не только на Земле, но и на Марсе…

Со второй половины 1925 года А.Н.Толстой начал журнальную публикацию еще одного приключенческо-фантастического произведения – романа «Гиперболоид инженера Гарина» [Толстой, 1925-1927], по-видимому, также рассчитанного на последующую экранизацию. Идеологическая подоплека была здесь похожа на «аэлитную»: сначала разоблачения буржуазного мира «желтого дьявола», а потом революционное восстание трудящихся против диктатуры маньяка-технократа Петра Петровича Гарина. Уже в ходе журнальной публикации возникла его первая переделка: второй вариант финала [Толстой, 1927]. Если в первом варианте [Толстой, 1926] после бунта рабочих на шахте под руководством коммуниста Шельги

роковая красотка Зоя погибала, а Гарин бесследно исчезал, то в варианте финала 1927 года после революционного восстания Зоя и Гарин встречались на яхте «Аризона» и плыли навстречу новым авантюрам…

Да и потом с настойчивостью, заслуживающий лучшего применения, А.Н.Толстой неоднократно возвращался к изменению романа: в 1934 он частично сократил текст (в редакции 1925-1927 годов в нем было немало технических терминов и чертежей), в 1936 выпустил адаптацию для детского возраста (без упоминаний о публичном доме на гаринском острове и т.п. «взрослых» деталей). В 1937 роман был переработан еще раз с радикальным изменением финала: яхта «Аризона» терпела кораблекрушение, и Гарин с Зоей оказывались на необитаемом острове…

Вроде бы с идеологической точки зрения А.Н.Толстой сделал всё, что мог: теперь после восстания «рабочих масс» Гарин не отправлялся в плавание со своей возлюбленной, а в порядке возмездия вынужден был коротать остаток лет, питаясь морскими водорослями и рыбешкой на маленьком клочке земли посреди океана. Но нет: в 1939 году вышла заключительная редакция «Гиперболоида» [этот «канонический» текст сохранен в издании: Толстой, 2007], в которой автор – дабы еще резче усилить отрицательный имидж Гарина – заставил его украсть все идеи «аппарата» у инженера Манцева…

Между тем, несмотря на все старания А.Н.Толстого адаптировать роман к идеологической «повестке дня», советские кинематографисты 1920-х – 1950-х им так и не заинтересовались, хотя, казалось бы, сюжет «Гиперболоида…» по-голливудски кинематографичен: колоритные персонажи обрисованы ярко и броско, действие разворачивается динамично, в смешении жанров детектива, фантастики и пародии.

Время для экранизаций «Гиперболоида…» пришло в 1960-х – 1970-х, на пике интереса отечественного кинематографа к жанру фантастики, когда на экраны выходили не только космические истории («Планета бурь», «Туманность Андромеды» и др.), но и экранизации романов А.Беляева («Человек-амфибия», «Продавец воздуха»), а в книжных магазинах нарасхват шли сборники фантастических рассказов и повестей. Фантастика, как жанр, ощутимо заторможенный эпохой позднего сталинизма 1940-х – начала 1950-х вновь стал не только легитимным, но и официально одобряемым (естественно, при соблюдении тогдашних правил идеологической игры). Так появилась первая экранизация – «Гиперболоид инженера Гарина» (1965) А.Гинцбурга, а затем и вторая – «Крах инженера Гарина» (1973) Л.Квинихидзе.

Конечно, идеологические штампы советских времен не обошли стороной работу Александра Гинцбурга: к примеру, американский миллиардер Роллинг выглядит в фильме алчным воплощением «желтого дьявола» империализма, а коммунист Шельга – кристально честным романтиком страны Советов. Однако, несмотря на это, советская пресса

1960-х встретила фильм А.Гинцбурга весьма скептически. К примеру, специализировавшийся на фантастическом жанре критик В.А.Ревич писал: «В романе А.Толстого «Гиперболоид инженера Гарина» великолепно переданы эпоха 1920-х годов, мироощущение писателя, вставшего на сторону молодой революционной страны. В «Гиперболоиде» наиболее сильна не научная, а социальная стороны: механика буржуазных взаимоотношений, биржевой игры, капиталистической морали и экономики. Но как раз социальная сторона начисто выпала из одноименного фильма, осталась опять-таки упрощенно детективная» [Ревич, 1968, с.83]. Через 16 лет тот же автор снова вернулся к анализу этой экранизации. На сей раз он убрал из своего текста идеологический пафос, но вновь подчеркнул, что «несмотря на редкостный по звучности имен актерский состав, фильм не удался. Была совершена типичная ошибка экранизаторов больших произведений прозы. Стремление не упустить основные сюжетные ходы приводит к беглости - мелькнул персонаж, пролетело событие - и дальше, дальше, скорее; экранного времени не хватает, чтобы всмотреться в лица, разобраться в сути событий» [Ревич, 1984].

Впрочем, зрительский успех фильма (его только за первый год демонстрации посмотрел без малого 21 миллион человек), показал, что аудиторию мало занимали проблемы «скорописи» медиатекста. Более того, быть может, именно то, что так раздражало в первой экранизации «Гиперболоида…» В.А.Ревича, послужило дополнительным манком для публики, тяготеющей к стремительному действию, детективной интриге и фантастике, не обремененной тяжким грузом идеологии и социальности. При этом надо, разумеется, иметь в виду, что советский кинорынок 1960-х - 1970-х во многом изолировал аудиторию от зрелищной западной кинопродукции, что давало отечественным фильмам развлекательных жанров дополнительные преимущества.

Фильм Леонида Квинихидзе «Крах инженера Гарина» (1973) снимался уже в телевизионном формате. Вероятно, на четыре серии минисериала были выделены весьма ограниченные средства, из-за чего наиболее дорогостоящие эпизоды (строительство золотоносной шахты на острове, уничтожение эскадры кораблей и пр.) выпали из сюжета, а фантастическая линия романа явно оказалась на втором плане. Зато на авансцену вышла придуманная авторами (в первую очередь, - сценаристом С.Потепаловым) идеологическая линия нацистов, желающих прибрать к рукам гаринский «аппарат».

О конкретных цифрах зрительского успеха «Краха…» судить трудно, т.к. в 1970-х в нашей стране еще не фиксировались «доли» и «рейтинги» телепередач и телефильмов, однако уже в силу того, что сериалов как таковых в этой время было крайне мало, можно не сомневаться, что экранизация популярного романа привлекла аудиторию не меньшую, чем фильм А.Гинцбурга.

Структура повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

В ходе коллективного обсуждения со студентами можно сделать вывод, что как роман «Гиперболоид инженера Гарина», так и его экранизации, построены в русле традиционной структуры (детективных, фантастических) медиатекстов действия. Сюжет четко делится на завязку (в советской России 1920-х происходят таинственные события и убийства, связанные с аппаратом Гарина), развитие действия (Гарин вывозит аппарат на Запад, вынуждает миллиардера Роллинга к сотрудничеству, знакомится с содержанкой Роллинга Зоей) кульминацию (в разных редакциях романа и его экранизациях это либо уничтожение смертельным лучом европейских химических заводов, либо строительство Гариным золотоносной шахты на острове и уничтожение гиперболоидом вражеской эскадры) и развязку (в разных редакциях/экранизациях: восстание «революционных масс» на острове и исчезновение Гарина; его готовность к новым авантюрам; его «робинзонада» на необитаемом острове; его гибель). Психологические и социальные мотивировки (как в романе, так и в его экранизациях) даны, как правило, жирно, без глубинных нюансов (исключение – оригинальная трактовка О.Борисовым роли Гарина в «Крахе…»).

Схематично особенности жанровой модификации, иконографии, этику персонажей, проблематику романа «Гиперболоид инженера Гарина» и его экранизаций можно представить следующим образом:

Исторический период, место действия. В целом это вторая половина 1920-х годов – Советская Россия, Западная Европа (большей частью - Париж), морские просторы, некий остров в океане.

Обстановка, предметы быта. Скромный быт, интерьеры и предметы быта в Советской России, где центральный объект – заброшенная дача под Питером, где Гарин тайно осуществляет свои эксперименты со смертельным лучом. Богатый офис миллиардера Роллинга. Роскошно-китчевая обстановка гаринской империи на «золотом острове», комфортабельные интерьеры яхты «Аризона»…

Аудиовизуальные приемы, иконография. На фоне цветного, но вполне стандартного визуального ряда «Краха…» (1973), явно выделяется изысканное изобразительное решение первой – черно-белой экранизации «Гиперболоида инженера Гарина» (1965), выполненное в духе film noir (американские и французские фильмы с криминальным сюжетом 1940-х – 1950-х годов с мрачными мотивами обреченности, фатализма и элементами экспрессионизма): здесь и игра с линейной светотенью в ночных сценах, и контрастные перепады черного и белого в сценах дневных, и использование широкоугольного объектива, необычных точек съемки и т.п. Полагаю, что режиссер Александр Гинцбург (1907-1972) – сам бывший оператор,

снявший легендарный фильм «Два бойца» (1943), - намеренно поставил такую задачу перед талантливым «камерменом» Александром Рыбиным.

Под стать визуальному стилю фильма оказалась и динамично-нервная, а местами и ироничная музыка композитора М.Вайнберга (1919-1996), на счету которого к тому времени уже были знаменитые фильмы «Летят журавли» (1957) и «Последний дюйм» (1958).

Думаю, именно неординарность аудиовизуального решения и была в первую очередь оценена жюри Международного фестиваля фантастических фильмов в Триесте (1966), присудившим фильму А.Гинцбурга главную премию.

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты. По меткому замечанию В.А.Ревича, в романе «Гиперболоид инженера Гарина» в отношении к большинству действующих в нем лиц «явственно прослеживается насмешка, издевка; так, сам Петр Петрович Гарин, «сверхчеловек», диктатор, злодей - типичный герой приключенческого боевика, но его честолюбие, стремление к власти, изворотливость, безнравственность поданы с такими перехлестами, что он же воспринимается и как пародия на такого героя» [Ревич, 1984]. Гениальный Евгений Евстигнеев (1926-1992) в роли Гарина в экранизации 1965 года убрал эти пародийные перехлесты романного героя, сделав его психологически убедительным фанатиком идеи обладания миром: умным, расчетливым и упорным, не чуждым иронии. Лексика, мимика и жесты его персонажа лаконичны и подчинены прагматике сюжетных обстоятельств. До поры до времени его одежда сугубо функциональна, и только на «золотом острове» Гарин позволяет себе воплотить свои дизайнерские фантазии…

Не менее выдающийся мастер – Олег Борисов (1929-1994) обрисовал своего Гарина (в экранизации 1973) иными красками, что дало повод для следующего ироничного пассажа критика: «Хотя инженер и произносит громкие слова о жажде власти, но если разобраться, в фильме он оказался довольно незлобивым пареньком. Он, правда, порешил двух человек, но исключительно в целях самообороны. Заводы взорвал вообще не он. Разве что любовницу увел у миллионера, но, согласитесь, что это все же совсем иное дело, нежели бредовые, подлинно фашистские планы романного Гарина. Крах такого Гарина и крах мелкого индивидуалиста, мечтающего обогатиться с помощью своего открытия, - это, как говорят, две большие разницы. Прикажете видеть в таком измельчании характера главного героя осовременивание романа?» [Ревич, 1984].

На мой взгляд, работа Олега Борисова получила здесь явно искаженную оценку. Борисов сыграл в «Крахе…» не «незлобивого паренька», а дьявольски умного и расчетливого циника, стремящегося завоевать мир любой ценой. Недаром его персонаж обладает способностью к мистическим исчезновениям и возникновениям, настойчивостью искусителя и шармом соблазнителя. Да, авторы «Краха…» убрали из своей экранизации

«острые углы» толстовской трактовки Гарина. Смертельный луч на заводы направляет не Гарин, а Роллинг. Гарин не бросает Манцева на погибель в далекой экспедиции... Гарину не дано создать и свою «золотую империю». Столкнувшись с жестокой и сильной нацисткой организацией, персонаж Олега Борисова гибнет в океанских волнах вместе со своим аппаратом…

В роли Гарина О.Борисов продемонстрировал свой богатейший арсенал мимики и жеста, свою уникальную пластику и способность к перевоплощению. По сравнению с Гариным Олега Борисова Гарин Евгения Евстигнеева более резок, жесток и предсказуем…

Что касается главного женского персонажа, то здесь Зоя Нонны Терентьевой (1942-1996) из «Краха…» (1973) выглядит по всем статьям эффектнее Натальи Климовой из экранизации 1965 года. Более того, Зоя в «Крахе…» представлена менее схематично, чем в романе А.Толстого. В фильме Л.Квинихидзе демонический фанатик мирового господства Гарин находит себе достойную подругу. Эта авантюристка все ставит на карту: встречные мужчины - и Ролинг, и капитан Янсон, и сам Гарин - лишь пешки в ее собственной крупной игре. В Зое есть какое-то зловещее очарование, напоминающее очарование «трехмушкетерской» Миледи [Ревич, 1984].

Что касается «положительного», по замыслу А.Толстого, персонажа – коммуниста Шельги, то, как мне кажется, и в романе, и в его экранизациях он так и остался бледной «ходячей функцией» сюжета…

Существенное изменение в жизни персонажей. Жизнь главных персонажей – Гарина, Зои, Шельги и Роллинга – меняется с момента их встречи и (добровольного/вынужденного) альянса. Кульминация этих событий в окончательной версии романа и в его первой экранизации приходится на создание гаринской «империи» на «золотом острове». В экранизации Л.Квинихидзе кульминационные события происходят на яхте «Аризона», на которой действует нацистский агент Шефер.

Возникшая проблема. В основной версии романа А.Толстого и в ее экранизации 1965 года главной проблемой для Гарина становится восстание «рабочих масс» на острове. В экранизации 1973 года основной опасностью для гаринских планов стал нацистский заговор.

Поиски решения проблемы. Используя малый гиперболоид яхты «Аризона», Зоя уничтожает большой гиперболоид «золотого острова», а Гарин прилетает к ней на дирижабле (поздние версии романа и экранизация 1965 года). В версии Л.Квинихидзе Гарин, похоже, надеется только на удачу…

Решение проблемы. В первых версиях романа А.Толстой дает возможность Гарину либо исчезнуть, либо устремиться к новым авантюрам… В более поздних версиях романа и в экранизации А.Гинцбурга «решением» проблемы становится крушение яхты «Аризона» и «робинзонада» Гарина и Зои на необитаемом острове. В «Крахе…» высадка Гарина на океанский берег заканчивается его гибелью…

P.S. Несмотря на радикальную смену политической и социокультурной ситуации в России, популярность романа «Гиперболоид инженера Гарина» нисколько не пошла на спад, о чем говорит, к примеру, читательский успех его «сиквела» - романа «Второе пришествие инженера Гарина» [Алько, 2001] и, увы, незавершенная попытка Александра Абдулова еще раз перенести на экран историю о несостоявшемся властелине мира («Выкрест», 2008). И как знать, быть может, мы когда-нибудь дождемся и с размахом сделанной голливудской версии «Гиперболоида…»

Фильмография

Гиперболоид инженера Гарина. Россия, 1965. Режиссер Александр Гинцбург. Сценаристы: Александр Гинцбург, Иосиф Маневич. Оператор Александр Рыбин. Художники: Евгений Галей, Михаил Карякин. Композитор Моисей Вайнберг. Актеры: Евгений Евстигнеев, Наталья Климова, Всеволод Сафонов, Михаил Астангов, Юрий Саранцев, Валентин Брылеев, Николай Бубнов, Вячеслав Гостинский, Владимир Дружников, Артем Карапетян, Константин Карельских, Степан Крылов, Михаил Кузнецов, Бруно Оя, Анатолий Ромашин, Алеша Ушаков, Виктор Чекмарёв, Павел Шпрингфельд и др.
Аудитория: 20,8 млн. зрителей.
Главная премия «Золотая печать города Триеста» на Международном кинофестивале фантастических фильмов в Триесте (Италия, 1966).

Крах инженера Гарина. Россия, 1973. Режиссер Леонид Квинихидзе. Сценарист Сергей Потепалов. Оператор: Вячеслав Фастович. Художник: Борис Быков. Композитор Владислав Успенский. Актеры: Олег Борисов, Нонна Терентьева, Александр Белявский, Василий Корзун, Геннадий Сайфулин, Михаил Волков, Владимир Татосов, Игорь Кузнецов, Ефим Копелян, Григорий Гай, Эрнст Романов, Виталий Юшков, Александр Кайдановский, Владимир Костин, Альгимантас Масюлис, Анатолий Шведерский, Валентин Никулин и др.

Выкрест / Гарин. Россия, 2008. Режиссер Александр Абдулов. Актеры: Сергей Никоненко, Сергей Степанченко, Елена Проклова, Евгения Крюкова, Георгий Мартиросян и др. Съемки фильма были прерваны в связи с болезнью и смертью А.Абдулова.

4. Советская кинофантастика рубежа 1950-х – 1960-х годов и ее американские экранные трансформации

Герменевтический анализ культурного контекста (Hermeneutic Analysis of Cultural Context) – исследование процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора медиатекста и на точку зрения аудитории. Герменевтический анализ предполагает постижение медиатекста через сопоставление с культурной традицией и действительностью; проникновение в логику медиатекста; анализ медиатекста через сопоставление художественных образов в историко-культурном контексте.

Учитывая, что практически все современные вузы оснащены сегодня мультимедийной техникой, подключенной к интернету, на медиаобразовательных занятиях можно весьма эффективно использовать возможности электронных библиотек и веб-архивов. Среди них – фонды американского некоммерческого Интернет-архива (Internet Archive), основанного в Сан-Франциско в 1996 году [www.archive.org]. Его цель – предоставление постоянного доступа ученым и широкой общественности к различным историческим экспонатам (печатным, визуальным и аудиовизуальным текстам), которые существуют в цифровом формате. В силу того, что основная масса медиатекстов на сайте Internet Archive находится в свободном и бесплатном доступе, он очень удобен для (медиа)образовательных целей.

В качестве примера герменевтического анализа мы будем использовать медиатексты фантастического жанра. При этом герменевтический анализ будет сочетаться со структурным, сюжетным, этическим, идеологическим, иконографическим/визуальным, анализом медийных стереотипов и персонажей медиатекста. Нам показалось любопытным проследить трансформацию такого характерного (и давно уже архивного) фантастического медиатекста как фильм Павла Клушанцева «Планета бурь» (1961) в американских фильмах «Путешествие на доисторическую планету» (Voyage to the Prehistoric Planet, 1965) Кертиса Хэрингтона и «Путешествие на планету доисторических женщин» (Voyage to the Planet of Prehistoric Women, 1968) Питера Богдановича.

Сравнительный анализа данных медиатекстов позволит помимо социокультурного, исторического, идеологического контекста затронуть на занятии и актуальную проблему авторских прав, контрафактной медийной продукции.

Американский исследователь и медиапедагог А.Силверблэт [Silverblatt, 2001, p.80-81] разработал следующий цикл вопросов к герменевтическому анализу медиатекстов в историческом, культурном и структурном контексте.

<u>А. Исторический контекст </u>[Silverblatt, 2001, p.80-81]

1. Что медиатекст сообщает нам о периоде своего создания?

a) когда состоялась премьера этого медиатекста?
b) как тогдашние события влияли на медиатекст?
c) как медиатекст комментирует события дня?
2. Помогает ли знание исторических событий пониманию медиатекста?
а) медиатексты, созданные в течение конкретного исторического периода:
- какие события происходили во время создания данного произведения?
- как понимание этих событий обогащает наше понимание медиатекста?
- каковы реальные исторические ссылки?
- имеются ли исторические ссылки в медиатексте?
- как понимание этих исторических ссылок затрагивает ваше понимание медиатекста?

«Планета бурь» Павла Клушанцева была поставлена в эпоху чрезвычайно популярности космической темы во всем мире. Отсюда и целая серия фантастических романов, повестей, рассказов, комиксов, фильмов о далеких планетах, межгалактических полетах и внеземных цивилизациях. Это было связано не только с конкретными достижениями космонавтики (в конце 1950-х были запущены первые спутники земли, в том числе и с животными на борту), но и с напряженным соперничеством двух антагонистических государственных систем – СССР и США – как за мировое доминирование, так и за первенство в космосе. За год до съемок «Планеты бурь» - 1 мая 1960 года в небе СССР был сбит самолет-шпион американского летчика Пауэрса. 8 апреля 1961 года тогдашний лидер СССР Н.С.Хрущев направил ноту протеста президенту США Дж.Кеннеди, связанную с высадкой антикастровского десанта на Кубе. 13 августа 1961 года по приказу Кремля началось строительство печально знаменитой Берлинской стены. В 1962 (год начала успешного проката «Планеты бурь») началась установка советских ракет на Кубе, в ответ на которую США объявили морскую блокаду острова. Последовал политически напряженный Карибский кризис, который заставил СССР убрать ракеты с Кубы в обмен на обещание США отказаться от оккупации «Острова Свободы». И именно в год создания фильма «Планета бурь» (1961) – 12 апреля Советский Союз триумфально опередил США – на орбиту впервые в мире был выведен корабль с человеком (это был Ю.Гагарин) на борту. Американцы сумели запустить своего астронавта (А.Шепард) в космос только 5 мая 1961 года. 6-7 августа 1961 года полетел второй советский космонавт – Г.Титов. В 1962 году (год выхода «Планеты бурь на экраны») полет в космическое пространство совершило еще 5 человек.

Разумеется, тогдашние политические события не могли не повлиять на фабулу медиатекста. По сюжету «Планеты бурь» экипаж первого звездолета был совместным – советский астронавт высаживался на Венере вместе с американским коллегой и его роботом. При этом авторы фильма вовсе не стремились к тому, чтобы изобразить американца алчным и злобным порождением капиталистического мира: профессор Кёрн был показан

прагматичным, не верящим (поначалу) в человеческую дружбу, но вполне симпатичным персонажем. Поэтому я бы не стал утверждать, что инцидент с Пауэрсом или кубинские события напрямую повлияли на «Планету бурь». Скорее, фильм П.Клушанцева и его сценариста, автора многочисленных фантастических романов А.Казанцева был своего рода комментарием к общему политическому и социокультурному контексту конца 1950-х – начала 1960-х годов в рамках официально провозглашенного СССР так называемого «мирного сосуществования» двух идеологически непримиримых систем. На волне космических успехов СССР «Планету бурь» купили десятки стран, в том числе и США.

Что касается перемонтированной версии «Планеты бурь», вышедшей в американский прокат под названием «Путешествие на доисторическую планету» (Voyage to the Prehistoric Planet, 1965), то она попала на заокеанские экраны уже в другую эпоху – после убийства президента США Дж.Кеннеди (24 ноября 1963) и начала (со 2 августа 1964) американцами затяжной войны во Вьетнаме… К тому времени в космосе уже побывала первая женщина – В.Терешкова (1963) и еще добрая дюжина советских и американских космо/астронавтов.

Отношения между СССР и США были далеко не радужными, да и многочисленные американские космические полеты уже сгладили первоначальный шок от советского первенства в астронавтике. Отсюда не кажется удивительным, что авторы перемонтированной версии «Планеты бурь» - режиссер Кертис Хэрингтон (в титрах – псевдоним Джон Себастиан) и продюсер Роджер Корман - простым путем переименования и дубляжа на английский превратили всех персонажей фильма «Путешествие на доисторическую планету» в людей западного мира. Никаких русских: американцы, плюс француз и немец. Г.Жженов, Ю.Саранцев, Г.Тейх, Г.Вернов были указаны в титрах под американизированными псевдонимами, дабы американские зрители случайно не догадались, что фильм советский.

Однако переименованием и дубляжем дело не ограничилось – из картины путем перемонтажа были убраны прямые визуальные намеки на советское происхождение картины, хотя кое-что в кадрах все-таки осталось, например, русская надпись «Сириус» на корпусе магнитофона), были изъяты некоторые замедляющие действие фрагменты, реплики (типа: «Заверяем Советское правительство, родную коммунистическую партию, весь советский народ, что оправдаем доверие…»). И, наоборот, американцами были добавлены новые эпизоды (кадры орбитальной станции, взятые из «напрокат» из другого советского фантастического фильма – «Небо зовет» (1959) и доснятые специально на студии Р.Кормана уже с участием настоящих американских актеров). Трудно сказать, чем не понравилась американским кинематографистам К.Игнатова в роли астронавтки Маши. Но в американской версии 1965 года она была заменена на американскую

актрису Ф.Домерг, которая сыграла аналогичную роль, но уже не русской Маши, а американки Марши Эванс.

В результате американские зрители 1965 года увидели в прокате «американский» фильм «Путешествие на доисторическую планету» об американском же полете на Венеру.

Однако кассовые сборы «Путешествия на доисторическую планету» (1965), по-видимому, разочаровали продюсеров. И в 1968 году Роджер Корман принял решение о переделке (теперь уже версии К.Хэрингтона), доверив эту миссию популярному в ту пору американскому кинокритику Питеру Богдановичу. Как большинство своих коллег-критиков, П.Богданович не мог похвастаться миллионными доходами, поэтому с радостью принял предложение Р.Кормана за скромный гонорар в шесть тысяч долларов…

П.Богданович не только убрал длинноты ленты (в частности, была полностью изъята сюжетная линия Маши/Марши) и еще раз ее перемонтировал, но доснял (под псевдонимом Дерек Томас) несколько больших «венерианских» эпизодов с участием неких сексуально привлекательных особ женского пола, из-за чего на экраны США картина заслуженно вышла под завлекательным названием «Путешествие на планету доисторических женщин» (Voyage to the Planet of Prehistoric Women, 1968).

В заокеанском прокате версия П.Богдановича появилась за год до высадки американцев на Луну (хотя после 1965 года в космосе побывала еще дюжина посланцев с Земли), зато практически одновременно с вторжением советских войск в Чехословакию, из-за чего отношения между СССР и США снова вернулись чуть ли не к уровню «карибского кризиса». Вполне логично, что в этой ситуации персонажи «Путешествия на планету доисторических женщин» продолжали носить западные имена и говорить по-английски.

Что же касается того, почему, вообще, у американцев была возможность видоизменять «Планету бурь» в свое удовольствие, то причина проста – до 1973 года СССР упорно не подписывал Бернскую конференцию об авторских правах, что давало людям, купившим советскую художественную продукцию поступать с нею по их усмотрению. Правда, и Кремль до 1973 года активно пользовался аналогичным правом. До специальных досъёмок западных фильмов, правда, дело не доходило, но вот перемонтажа, сокращений и искаженного дубляжа зарубежной продукции в Стране Советов хватало с избытком.

В. Культурный контекст [Silverblatt, 2001, p.80-81].

1. Каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует культурные: a) отношения; b) ценности; c) поведение; d) озабоченность; e) мифы.

«Планета бурь», хотя и в условных рамках фантастического жанра, стремилась отразить отношения, ценности и поведение советских персонажей, взятые из так называемого «кодекса строителей коммунизма», в

то время как версии К.Хэрингтона и П.Богдановича всё это переводили в прагматическое русло, пусть и не лишенное чувства «команды». Помимо всего прочего, в версии П.Богдановича более ярко и выпукло (с акцентированной опорой на мистику) отразилась мифология существования внеземных цивилизаций. И, конечно же, во всех случаях, ощущалось авторская озабоченность гипотетической проблемой столкновения различных миров.

2. Мировоззрение: какой мир изображен в медиатексте? [Silverblatt, 2001, p.80-81].

В рамках этого блока «культурного контекста» составим таблицу 3:

Таблица 3. Идеология и мировоззрение мира, изображенного в медиатекстах советской кинофантастики рубежа 1950-х – 1960-х годов и ее американской экранной трансформации

Ключевые вопросы к медиатекстам	Планета бурь (1961)	«Путешествие на доисторическую планету» (1965)	«Путешествие на планету доисторических женщин» (1968)
Какова идеология этого мира?	Коммунистическая «мирная» идеология (СССР советские персонажи) и прагматическая идеология (американский персонаж).	Прагматическая идеология	Прагматическая идеология (у астронавтов), языческая вера (у венерианок).
Какое мировоззрение представляет этот мир - оптимистическое или пессимистическое?	Оптимистическое	Оптимистическое	Оптимистическое
Какова иерархия ценностей согласно данному мировоззрению? Какие ценности могут быть найдены в данном медиатексте?	Патриотизм – коммунистические ценности – дружба – профессионализм – наука - семья.	Прагматизм – профессионализм – наука - семья.	Прагматизм – профессионализм – наука – семья (у астронавтов). Божество-поклонение-матриархат (у венерианок).
Что означает иметь успех в этом мире? Как человек преуспевает в этом мире? Какое поведение вознаграждается в этом в мире?	Это значит быть патриотом, умелым и смелым исследователем космоса, хорошим другом и семьянином. Все без исключения персонажи стереотипны, индивидуальные	Это значит быть умелым и смелым исследователем космоса, хорошим профессионалом. Все без исключения персонажи стереотипны, индивидуальные черты представлены слабо.	Это значит быть умелым и смелым исследователем космоса, хорошим профессионалом (у астронавтов). Это значит быть под покровительством божества, уметь подчиняться вождю, добывать себе пищу

	черты представлены слабо.		(у венерианок) Все без исключения персонажи стереотипны, индивидуальные черты представлены слабо.
Есть ли сверхъестественные явления в этом мире?	Да	Да	Да

Возможен также иконографический анализ типичного места действия медиатекстов с помощью таблицы 4.

Таблица 4. Типичные иконографические коды места действия в медиатекстах советской кинофантастики рубежа 1950-х – 1960-х годов и ее американской экранной трансформации

Условные коды типичного места действия в медиатекстах	**Визуальная характеристика проявления данных кодов в медиатекстах**
Среда обитания персонажей	Показаны только их среда обитания в космосе – на станции и корабле: кабины управления с приборными досками, отсеки, кают-компании, спальные места. Все отвечает виду соответствующей техники 1960-х, хотя действие всех лент происходит в отдаленном будущем.
Космические станции и ракеты	Внешне выглядят довольно изобретательно, особенно космические станции (существует версия, что С.Кубрик использовал этот дизайн для своего фантастического фильма «2001: космическая одиссея», 1969).
Венера	Нечто наподобие каменистой полупустыни с мясистыми растениями, напоминающими кактусы, динозаврами различных размеров, морем, буйной растительностью и разнообразным подводным миром. В версии П.Богдановича на Венере живут полуголые сексуальные блондинки-сирены, обладающие телепатической связью и мистическим даром.

Таблица 5 поможет им лучше проанализировать типологию персонажей медиатекстов.

Таблица 5. Типология персонажей медиатекстов советской кинофантастики рубежа 1950-х – 1960-х годов и ее американской экранной трансформации

Гендерные признаки	*Описание репрезентации категории в медиатексте:*								
	возраст персонажей	*раса персонажей*	*внешний вид, одежда, телосложение персонажей*	*уровень образования, профессия*	*Семейное положение*	*социальное положение персонажей*	*черты характера персонажей*	*ценностные ориентации (идейные, религиозные и др.) персонажей*	*поступки персонажей, их способы разрешения конфликтов*

Мужские и женские персонажи
25-50 лет (мужчины), 25-30 лет (женщины)
Белая
Земные персонажи-мужчины, как правило, обладают крепким телосложением, одеты в костюмы космо/астронавтов, люди на космической одеты в обычную гражданскую одежду. Стройные венерианки одеты в нечто вроде купальников из морских раковин и брюки-клеш. Единственная женщина-астронавт внешне выглядит вполне ординарно.
У землян, по-видимому, высшее. У венерианок – стихийное.
Земляне женаты или холосты. Венерианки, по-видимому, не нуждаются в мужчинах…
Земляне – астронавты, ученые-исследователи. У венерианок, по-видимому, первобытно-общинный строй.
Сила, находчивость, активность, оптимизм, смелость, целеустремленность (земные персонажи). Красота, целеустремленность, мистические способности, мстительность, религиозность (венерианки)
Патриотические, коммунистические ценности (советские персонажи), прагматические, буржуазные ценности (западные персонажи), религиозные ценности (венерианки).
Поступки персонажей продиктованы развитием фабулы медиатекста. Сразу после высадки на Венеру земные персонажи демонстрируют свои лучшие профессиональные качества. Венерианки демонстрируют свою способность вызывать стихийные бури, и пытаются разрешить конфликт с пришельцами, уничтожившими их божество (птеродактиля) с их помощью.

В итоге выделим обобщенную структуру стереотипов советской кинофантастики рубежа 1950-х – 1960-х годов и ее американской экранной трансформации.

Структура стереотипов советской кинофантастики рубежа 1950-х – 1960-х годов и ее американской экранной трансформации

Исторический период, место действия, жанр: *относительно далекое будущее, СССР, США, Венера. Жанр – космическая приключенческая фантастика. Характерные примеры: «Планета бурь» (1961),*

«Путешествие на доисторическую планету» (1965), «Путешествие на планету доисторических женщин» (1968).

Обстановка, предметы быта: *функциональная сфера обитания и предметы быта землян, унифицированные фактуры космических объектов – баз, кабин космических кораблей, отсеков. У венерианок нет никаких вещей. Их окружает каменистая полупустыня с мясистыми растениями, напоминающими кактусы, динозаврами различных размеров, море (а вот подводный мир Венеры достаточно разнообразен).*

Приемы изображения действительности: *жизнь земных людей (преимущественно, астронавтов) выглядит, как правило, условно правдоподобно и всегда позитивно. Венерианки всякий раз показаны с мистическим флером (визуальным и музыкальным). Венерианские динозавры и плотоядный цветок ведут себя весьма агрессивно, то и дело нападая на астронавтов.*

Персонажи, их ценности, идеи, этика, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты: *среди землян нет отрицательных персонажей, но их ценности зависят от того – советский ли это фильм («Планета бурь») или его американские версии. В советской версии астронавты из СССР исповедуют коммунистические ценности и дружескую взаимовыручку, а в американских фильмах западные астронавты (а иных там нет) – чистой воды прагматики. Американский профессор из «Планеты бурь» поначалу тоже яркий и последовательный прагматик, но после того, как русские спасают его из беды, тоже оценивает значимость дружбы и взаимовыручки. У венерианок из версии П.Богдановича все ценности мистически-религиозные.*

Персонажи-мужчины, как правило, обладают крепким телосложением, одеты в космическое обмундирование и изображены позитивно – это целеустремленные, активные ученые-исследователи, с деловой лексикой, скупыми жестами и мимикой. Разумеется, во всех случаях характеры персонажей прочерчены лишь пунктирно, без какого-то либо углубления в психологию. Все персонажи говорят (чтобы было понятно соответствующим зрителям) либо только по-русски, либо только по-английски. Правда, в американских версиях астронавт, ставший французом, произносит слово **voilà.**

Особый персонаж – «свихнувшийся робот «Железный Джон» - объект зависти голливудских кинематографистов (в фильме действительно играет самый настоящий шарнирный робот - такого даже в американских лентах 40-60-х гг. не встретишь!» [Харитонов, 2003].

Существенное изменение в фабуле медиатекста и жизни персонажей: *Земные персонажи-астронавты после предварительной подготовки и обсуждения плана действия высаживаются на Венеру.*

Возникшая проблема: *из-за нападения инопланетных существ (динозавров, плотоядного цветка), извержения вулкана жизнь положительных персонажей оказывается под угрозой.*

Поиски решения проблемы: *борьба положительных персонажей с агрессивными инопланетными существами и стихией (с помощью робота и вездехода и без них).*

Решение проблемы: *уничтожение агрессивных венерианских существ, преодоление последствий разбушевавшейся стихии (по версии П.Богдановича, вызванной сексапильными венерианками), успешный вылет космического корабля с астронавтами в обратный путь…*

Фильмография

Небо зовёт. СССР, 1959. Киностудия им. А. Довженко. Премьера: 12 сентября 1959.
Режиссеры: Александр Козырь, Михаил Карюков. Сценаристы: Евгений Помещиков, Алексей Сазонов, Михаил Карюков. Оператор Николай Кульчицкий. Композитор Юлий Мейтус. Художник Юрий Швец. Актеры: Иван Переверзев, Александр Шворин, Константин Барташевич, Гурген Тонунц, Валентин Черняк и др.

Битва за пределами Солнца / Battle Beyond the Sun. США, 1962.
(американская версия фильма «Небо зовет», 1959).
Режиссер Френсис Форд Коппола (в титрах под псевдонимом Thomas Colchart).
Актеры: Linda Barrett, Frederick Farley и актеры из фильма «Небо зовет».

Планета бурь. СССР, 1961. Ленинградская киностудия научно-популярных фильмов. Премьера: 14 апреля 1962.
Режиссер Павел Клушанцев. Сценаристы: Александр Казанцев, Павел Клушанцев. Оператор Аркадий Климов. Композиторы: Иоганн Адмони, Александр Чернов. Художники: Вячеслав Александров, Михаил Цыбасов.
Актеры: Владимир Емельянов, Геннадий Вернов, Георгий Жжёнов, Кюнна Игнатова, Юрий Саранцев, Георгий Тейх и др.

Путешествие на доисторическую планету / Voyage to the Prehistoric Planet. США, 1965. Премьера в США – 1 августа 1965.
(первая американская версия «Планеты бурь»).
Режиссер и сценарист Curtis Harrington (под псевдонимом John Sebastian). Продюсеры: George Edwards, Roger Corman. Оператор американских досъемок Vilis Lapenieks. Актеры: Basil Rathbone, Faith Domergue, основные актеры из «Планеты бурь» под американизированными псевдонимами (кроме К.Игнатовой).

Путешествие на планету доисторических женщин / Voyage to the Planet of Prehistoric Women. США, 1968. Премьера в США – 1968.
(вторая американская версия «Планеты бурь»).
Режиссер Peter Bogdanovich. Продюсеры Norman D. Wells, Roger Corman. Сценарист Henry Ney. Оператор американских досъемок Flemming Olsen. Актеры: Mamie Van Doren, Mary Marr, Paige Lee, основные актеры из «Планеты бурь» под американизированными псевдонимами (кроме К.Игнатовой).

5. Анализ культурной мифологии медиатекста на примере повести А.Беляева «Человек-амфибия» (1927) и ее экранизации (1961)

Годами прикованный к постели тяжелой болезнью, писатель-фантаст Александр Беляев (1884-1942) из повести в повесть создавал целую галерею персонажей, не вписывающихся в рамки традиционного мира с его политическими и социальными проблемами. С одной стороны это были романтические герои, способные жить под водой и летать как птицы. С другой – гениальные ученые, которым были подвластны любые научные эксперименты, пусть даже самые опасные и часто далекие от привычных моральных норм. Поразительно достоверные ощущения отрезанной от тела головы профессора Доуэля были не придуманы, а взяты А.Беляевым из собственной биографии. У парализованного писателя было время для неспешного обдумывания такого рода сюжетов. Но свободный полет Ариэля так и остался недостижимой мечтой Александра Беляева, завершившего свой жизненный пусть голодной смертью в оккупированном нацистами питерском пригороде…

Писателю не довелось увидеть свои произведения экранизированными. Однако уже первая киноадаптация его повести «Человек-амфибия» (1961) сразу преодолела ранее неприступную для отечественных лет планку в 60 миллионов зрителей (за первые 12 месяцев демонстрации в кинозалах) и была успешно продана в десятки стран мира. Чему, вероятно, помогли не только уникальные для своего времени подводные съемки и обаятельный дуэт В.Коренева и А.Вертинской, но и то, что «Человек-амфибия» с его темой «ответственности за человеческую жизнь и судьбу, стал одним из символов только что начавшейся кратковременной эпохи «оттепели» [Харитонов, 2003].

Совсем неплохо экранизация «Человека-амфибии» смотрелась и в «горячей десятке» хит-парада российского кино 1960-х (таблица 6). Потеснив «Войну и мир» и первую серию «Неуловимых…», фильм Г.Казанского и В.Чеботарева занял почетное седьмое место по кассовым сборам, оказавшись единственным фантастическим фильмом среди девяти главных развлекательных лет десятилетия (трех комедий Л.Гайдая, четырех военно-приключенческих лент и одной оперетты).

Таблица 6. «Горячая десятка» хит-парада российского кино 1960-х годов

1. Бриллиантовая рука (1969) Леонида Гайдая. 76,7 млн.
2. Кавказская пленница (1967). 76,5 млн.
3. Свадьба в Малиновке (1967) Андрея Тутышкина. 74,6 млн.
4. Операция «Ы» и другие приключения Шурика (1965) Леонида Гайдая. 69,6 млн.
5. Щит и меч (1968) Владимира Басова. 68,3 млн.
6. Новые приключения Неуловимых (1969) Эдмонда Кеосаяна. 66,2 млн.

7. Человек-амфибия (1962) Геннадия Казанского и Владимира Чеботарева. 65,4 млн.
8. Война и мир (1966) Сергея Бондарчука. 58 млн.
9. Сильные духом (1968) Виктора Георгиева. 55,2 млн.
10. Неуловимые мстители (1967) Эдмонда Кеосаяна. 54,5 млн.

Как верно подметил Д.Горелов, экранизация «Человека-амфибии» стала «первым суперблокбастером послесталинской эры. Такого обвала киносеть еще не видывала, любые «Подвиги разведчика» там рядом не стояли. … Случись грамотному продюсеру увидеть тот океан золота, что принес фильм об амфибии… Но Чеботарев с Казанским жили в диком, уродливом, безжалостном мире свободы, равенства и братства, где прибыль ничто, а штучное мастерство не ко двору. У дуэта поэтов-фантастов отняли легкие, посмеялись над жабрами и выплеснули вместе с их рыбой-ребенком в мировой океан. Критика выбранила их за легковесность и аттракционность в святой теме борьбы с капиталом… «Советский экран» впервые нагло сфальсифицировал результаты своего ежегодного читательского конкурса, отдав первенство серой и давным-давно дохлой драме… «Амфибию» задвинули аж на третье место, снисходительно пожурив читателей за страсть к знойной безвкусице» [Горелов, 2001].

Негативная реакция отечественной критики на фильм Г.Казанского и В.Чеботарева, впрочем, совпадает и с суровой критикой в адрес самого беляевского романа. Как писал В.Ю.Ревич, упрекавший писателя в бездарности и порочности научного подхода, «Беляева и поносили, и издавали, но читательский вкус беляевская фантастика успела испортить всерьез и надолго» [Ревич, 1998].

Но анализ художественного уровня повести А.Беляева и ее экранизации – отдельная тема. В данном случае нас интересует иное – *анализ культурной мифологии медиатекста* (Cultural Mythology Analysis of Media Texts), то есть выявление и анализ мифологизации (в том числе в рамках так называемых фольклорных источников – сказок, «городских легенд» и т.д.) стереотипов фабул, тем, персонажей и т.д. в конкретном произведении.

В.Я.Пропп [Пропп, 1976; 1998], Н.М.Зоркая [Зоркая, 1981; 1994], М.И.Туровская [Туровская, 1979], О.Ф.Нечай [Нечай, 1993], М.В.Ямпольский [Ямпольский, 1987] и др. исследователи убедительно доказали, что для тотального успеха произведений массовой культуры необходим расчет их создателей на фольклорный тип эстетического восприятия, а «архетипы сказки и легенды, и соответствующие им архетипы фольклорного восприятия, встретившись, дают эффект интегрального успеха массовых фаворитов» [Зоркая, 1981, с.116].

При этом стоит отметить, что исследователями не раз отмечалась неразрывность фольклора, сказки, легенды и мифа. Еще В.Я.Пропп был убежден, что с исторической точки зрения «волшебная сказка в своих морфологических основах представляет собою миф» [Пропп, 1998, с.68]. Более того, «миф не может быть отличаем от сказки формально. Сказка и

миф иногда настолько полно могут совпадать между собой, что в этнографии и фольклористике такие мифы часто называются сказками [Пропп, 1998, с.124].

Действительно, успех у аудитории очень тесно связан с мифологическим слоем произведения. «Сильные» жанры – триллер, фантастика, вестерн – всегда опираются на «сильные» мифы» [Ямпольский, 1987, с.41]. Взаимосвязь необыкновенных, но «подлинных» событий – один из основополагающих архетипов (опирающихся на глубинные психологические структуры, воздействующие на сознание и подсознание) сказки, легенды, - имеет очень большое значение для массовой популярности медиатекстов.

Исследовав сотни сказочных сюжетов, В.Я.Пропп выделил около тридцати типов основных событий и характеров персонажей с ограниченным набором их ролей, между которыми определенным образом распределяются конкретные герои со своими функциями. Каждый из действующих лиц/ролей (герой, ложный герой, отправитель, помощник, антагонист/вредитель, даритель, царевна или ее отец), имеет свой круг действий, т.е. одну или несколько функций [Пропп, 1998, с.24-49].

В.Я.Пропп доказал также парность (бинарность) большинства событий/функций сюжетов (недостача - ликвидация недостачи, запрещение - нарушение запрета, борьба - победа и т. д.). При этом «многие функции логически объединяются по известным кругам. Эти круги в целом и соответствуют исполнителям. Это круги действий» [Пропп, 1998, с.60].

Дальнейшие исследования ученых [Eco, 1960; Зоркая, 1981, 1994 и др.] доказали, что подходы В.Я.Проппа вполне применимы к анализу многих медиатекстов, включая практически все произведения массовой медиакультуры (литературные, кинематографические, телевизионные и пр.). И верно, культурную мифологию можно легко обнаружить во множестве популярных медиатекстов – в них в той или иной мере чувствуются отголоски мифов и сказок об Одиссее, Циклопе, Сиренах, Аладдине, Золушке, Красной Шапочке, Бабе-Яге, Змее Горыныче, Синей Бороде и т.п. Безусловно, аудитория (например, школьная) может не замечать этого, но все равно неосознанно тянуться к сказочности, фантастическому действию, мифологическим героям…

Таким образом, можно прийти к выводу, что медиатексты популярной/массовой культуры своим успехом у аудитории обязаны комплексу факторов. Сюда входят: опора на фольклорные и мифологические источники, постоянство метафор, ориентация на последовательное воплощение наиболее стойких сюжетных схем, синтез естественного и сверхъестественного, обращение не к рациональному, а эмоциональному через идентификацию (воображаемое перевоплощение в активно действующих персонажей, слияние с атмосферой, аурой произведения), «волшебная сила» героев, стандартизация (тиражирование, унификация, адаптация) идей, ситуаций, характеров и т.д., мозаичность, серийность,

компенсация (иллюзия осуществления заветных, но не сбывшихся желаний), счастливый финал, использование такой ритмической организации фильмов, телепередач, клипов, где на чувство зрителей вместе с содержанием кадров воздействует порядок их смены; интуитивное угадывание подсознательных интересов публики и т.д.

Приведем пример критического анализа одного из характерных медиатекстов, опирающихся на фольклорный/мифологический источник – повести А.Беляева «Человек-амфибия» (1927) и ее экранизации 1961 года (сценаристы А.Гольбурт, А.Ксенофонтов, А.Каплер, режиссеры Г.Казанский, В.Чеботарев).

Выявление фольклорных/мифологических стереотипов медиатекстов

Смоделируем в табличном/структурном виде (на основе исследований В.Я.Проппа, Н.М.Зоркой, М.И.Туровской и др.) мифологические, сказочные стереотипы медиатекста (сюжетные схемы, типичные ситуации, персонажи и т.д.) - повести «Человек-амфибия» и ее экранизации (см. таблицу 7).

Таблица 7. Выявление фольклорных/мифологических стереотипов медиатекстов

Ключевые события [Пропп, 1998, с.24-49] медиатекстов, имеющих фольклорную/сказочную/мифологическую основу Присутствие (+) или отсутствие (-) данного события в повести «Человек-амфибия» и ее экранизации:

1. Положительный персонаж покидает свой дом (отлучка) +
(человек-амфибия Ихтиандр покидает тепличные условия виллы своего отца – профессора Сальватора)
2. К положительному персонажу обращаются с запретом (запрет) +
(отец запрещает сыну, живущему только на охраняемой вилле и в океане, общаться с обычными земными людьми).
3.Положительный персонаж нарушает запрет (нарушение) +
(Ихтиандр нарушает запрет отца, спасает и влюбляется в юную красавицу Гуттиэре)
4.Отрицательный персонаж пытается произвести разведку (выведывание) и получает необходимые ему сведения о положительном персонаже (выдача). +
(негодяй Зурита выведывает, где обитает таинственный «морской дьявол», чтобы поймать его в сети).
5.Отрицательный персонаж пытается обмануть положительного персонажа, чтобы овладеть ею или ее имуществом (обман/подвох). + (хитрый Зурита обманывает наивного Ихтиандра, сначала коварно поймав его в сети, а потом - обещая опустить на волю в обмен на жемчуг, который тот должен был доставать со дна океана).
6.Положительный персонаж поддается обману и тем невольно помогает врагу (пособничество). +

(Ихтиандр поддается обману: «все, что говорил Зурита, казалось Ихтиандру убедительным и правдоподобным»)
7.Отрицательный персонаж наносит одному из членов семьи положительного персонажа вред или ущерб (вред), либо одному из членов семьи чего-то недостает (недостача) +
(Зурита заставляет Гуттиэре стать его женой)
8.Беда или недостача сообщается, к положительному обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его (соединительный момент), он начинает действовать/ противодействовать +
(Гуттиэре сообщает Ихтиандру о коварстве Зуриты: «юноша уже вышел из воды, когда услышал заглушенный голос Гуттиэре: «Зурита лжет! Спасайся, Ихтиандр!»). Ихиандр пытается противодействовать Зурите.
9.Положительный персонаж испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготовляется получение им волшебного средства или помощника (функция дарителя). + (Ихтиандр заключают в тюремную камеру – в бочку с протухшей водой, но с помощью профессора Сальватора и сочувствующего ему тюремщика готовится побег)
10.Начальная беда или недостача ликвидируется (ликвидация беды или недостачи). +
(благодаря помощнику Ихтиандр совершает побег и уплывает в глубины океана, передав прощальный привет Гуттиэре)
11. Отрицательный персонаж наказывается/уничтожается (наказание).+
(Гуттиэре разрывает все отношения с Зуритой)
12. Положительный персонаж вступает в брак и воцаряется или получает в подарок любовь и богатство (свадьба). -
(брак обреченного на жизнь в океане Ихтиандра и земной красавицы Гуттиэре невозможен. Однако воображаемый вариант гармонии можно обнаружить в сновидениях Ихтиандра, показанных в экранизации «Человека-амфибии», когда Ихтиандр и Гуттиэре, взявшись за руки, свободно плывут в подводном царстве)

Выявление семи кругов действий персонажей медиатекста с фольклорной/мифологической основой

Выявим в «Человеке-амфибии» семь кругов действий персонажей по классификации В.Я.Проппа [Пропп, 1998, с.60-61]:
1) круг действий антагониста/вредителя (вредительство, бой или иные формы борьбы с героем, преследование) - коварные действия алчного П.Зурита.
2) круг действий дарителя/снабдителя – действия профессора Сальватора;
3) круг действий помощника (пространственное перемещение героя, ликвидация беды или недостачи, спасение от преследования, разрешение трудных задач, трансфигурация героя) – действия второстепенных персонажей, помогающих профессору Сальватору и Ихтиандру;
4) круг действий искомого персонажа (обличение, узнавание) – действия Гуттиэре, которую пытается разыскать Ихтиандр;

5) круг действий отправителя (отсылка героя): в «Человеке-амфибии» Ихтиандр переносит себя в земной мир по собственной воле, но зато отправляется на поиски жемчуга по желанию А.Зурита;
6) круг действий героя (отправка в поиски, реакция на требования дарителя, свадьба): Ихтиандр отправляется на поиски сначала Гуттиэре, потом – на поиски жемчуга, но, увы, ему так и не суждено дойти до финальной свадьбы…
7) круг действий ложного героя (отправка в поиски, реакция на требования дарителя - всегда отрицательная - и, в качестве специфической функции - обманные притязания): круг действия Зурита, который обманом отправляет на поиски жемчуга Ихитиандра, обманом пытается завладеть Гуттиэре (выдает себя за ее спасителя) и т.д.

Выводы. Таким образом, можно создатели «Человека-амфибии» (повести и ее экранизации) сумели использовать особенности «первичной» (со средой действия медиатекста) и «вторичной» (с персонажами медиатекста) идентификации аудитории. При этом был задействован практически весь арсенал массового успеха (включающего фольклорные, сказочные мотивы, опору на функции компенсации, рекреации, эстетический компонент, проявляющийся в профессионализме писателя-фантаста, режиссуры, операторской работы, в филигранной отделке трюков, мелодичности музыки, в мастерстве актеров, хорошо ощущающих жанр), т.е. факторы, усиливающие зрелищность и эмоциональную притягательность произведения. Добавим сюда композиционную четкость медиатекста, учет авторами законов «эмоционального маятника» (последовательного чередования эпизодов, вызывающих у аудитории положительные и отрицательные эмоции).

Фильмография

«Человек-амфибия». СССР. Ленфильм, 1961. Сценаристы: Акиба Гольбурт, Александр Ксенофонтов, Алексей Каплер. Режиссеры: Геннадий Казанский, Владимир Чеботарев. Оператор: Эдуард Розовский. Монтажер: Людмила Образумова. Композитор: Андрей Петров. Художник: В.Улитко, Т. Васильковская. Звук: Л. Вальтер. Актеры: Владимир Коренев, Анастасия Вертинская, Михаил Козаков, Николай Симонов, Владлен Давыдов и др.
Призы. Международный фестиваль научно-фантастических фильмов в Триесте (1963) - Серебряный приз. Конкурс журнала «Сов.экран» (1962): читатели/зрители назвали фильм среди 5 лучших фильмов года, в пятерку лучших актеров года вошли А.Вертинская и В.Коренев.

6. Герменевтический анализ советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов

Введение. Напомним, что *герменевтический анализ культурного контекста* (Hermeneutic Analysis of Cultural Context) – исследование процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора медиатекста и на точку зрения аудитории. Герменевтический анализ предполагает постижение медиатекста через сопоставление с исторической, культурной традицией и действительностью; проникновение в его логику; анализ медиатекста через сопоставление медийных образов в историко-культурном контексте. При этом вполне возможно сочетание исторического, герменевтического анализа со структурным, сюжетным, этическим, идеологическим, иконографическим/визуальным, анализом медийных стереотипов и персонажей медиатекста.

В качестве примера нами будет использоваться медиатексты советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов. Помочь этому могут как работы историков [Голубев, 2008; Григорьева, 2008; Кузнецова, 2005; Марголит, 2002; Невежин, 1999: Токарев, 2006 и др.], так и серия DVD «Киноколлекция «Важнейшее из искусств…»: 30-е годы», выпущенная в 2010 году ООО «Олимп-тел» и «Диск про плюс».

Технология герменевтического анализа медиатекстов по А.Силверблэту. Американский исследователь и медиапедагог А.Силверблэт [Silverblatt, 2001, p.80-81] предложил следующий цикл вопросов к герменевтическому анализу медиатекстов в историческом, культурном и структурном контексте.

А. Исторический контекст [Silverblatt, 2001, p.80-81].

1. Что медиатекст сообщает нам о периоде своего создания?

a) когда состоялась премьера этого медиатекста?

b) как тогдашние события влияли на медиатекст?

c) как медиатекст комментирует события?

2. Помогает ли знание исторических событий пониманию медиатекста?

a) медиатексты, созданные в течение конкретного исторического периода:

- какие события происходили во время создания данного произведения?
- имеются ли исторические ссылки в медиатексте?
- как осознание этих событий и ссылок обогащает наше понимание медиатекста?
- каковы реальные исторические ссылки?

Появление серии советских «оборонно-наступательных» фильмов было связано не только с установлением в Германии (начиная с 1933 года) агрессивного нацистского режима, но и с внутренними переменами в СССР. В течение считанных лет после торжественного принятия (1936) Конституции СССР состоялась бесспорная победа Сталина над своими

внутренними реальными и мнимыми политическими противниками (крестьянами-«единоличниками», оппозиционерами, военной верхушкой, «гнилой интеллигенцией»). Советский строй официально потерял черты переходной фазы на пути к мировой революции, и стал неким подобием «социалистического канона». При этом антитезой этому сталинскому канону стало «враждебное капиталистическое окружение», а государственная граница превратилась в символ «преграды между двумя не просто антагонистичными, но именно антитетичными мирами. … Враждебный мир-антитеза выстраивается на советском экране как перевернутый двойник мира идеального. Если советская действительность — мир вечного праздника и вечного солнечного дня, то враждебный мир — это мир вечной ночи, мрачных подземелий, в полном соответствии с традиционными мифологическими конструкциями. С одной стороны, мир расцвета человеческой личности, сознательного подвига, великой советской демократии, с другой — мир солдатчины, казармы» [Марголит, 2002]. Не будет забывать также, что СССР и Германия – по разные стороны баррикад - были вовлечены в гражданскую войну в Испании (июль 1936 – апрель 1939).

Практически на протяжении всех лет создания военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов в СССР осуществлялись массовые репрессии, в том числе и по отношению к высокопоставленным государственным и военным деятелям. Отсюда и очевидная осторожность кинематографистов – кроме портретов и фамилий Сталина и Ворошилова - нет никаких упоминаний о реальных политических/командных советских фигурах тех лет. Зато во всех лентах-«оборонках» четко прослеживается официальная военная доктрина будущей войны: молниеносно, малой кровью, на территории противника. «Военные утопии должны были морально подготовить современников к будущим испытаниям, воспитать в них все необходимые для войны бойцовские качества» [Токарев, 2006, с.112].

Конечно, реальные политические события существенным образом отразились на конкретной трактовке «образа врага». Война в Испании (1936-1939), аннексия Германией Австрии и части Чехословакии (1938) дали реальный повод открыто или чуть завуалировано придать экранным врагам СССР немецкую окраску. Зато после заключения договора о ненападении между СССР и Германией 23 августа 1939 года (то есть через четыре месяца после окончания войны в Испании и за неделю до начала второй мировой войны (и, соответственно, за считанные недели до раздела территории Польши между Германией и СССР), гипотетический европейский противник приобрел на экране (до 22 июня 1941 года) абстрактно-западные черты.

B. Культурный контекст [Silverblatt, 2001, p.80-81].

1. Каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует культурные: a) отношения; b) ценности; c) поведение; d) озабоченность; e) мифы.

Коммунистические ценности и отношения в их сталинской трактовке, патриотически и идеологически идеальное поведение советских персонажей военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов визуально подкреплялись светлыми красками изображения Страны Советов и сложившейся мифологией противостояния двух титанов тотального «Добра» и тотального «Зла». Изложенный выше исторический и политический контекст дополнялся многозначительной топографией: мрачный форпост противника («Танкисты») или «подземная крепость, где сосредоточены вражеские силы («Эскадрилья № 5») вызывают прямые ассоциации с царством смерти, равно как и сражение с врагом на дне моря, где советская подводная лодка инсценирует свою гибель, чтобы в решающий момент нанести удар и с победой всплыть на поверхность родных вод («Моряки», «Четвертый перископ»). Все эти мотивы, так или иначе, варьируют центральный образ Германии как царства ночи. «Ночь над Германией», «мгла средневековья», и т.д., и т.п. — постоянные языковые клише советской прессы тех лет — находят свое буквальное воплощение в кинематографическом образе Германии второй половины 30-х» [Марголит, 2002].

И хотя в некоторых советских медиатекстах в это время еще сохраняется мифология о мощной поддержке коммунистических идей со стороны западного рабочего класса (см., например, «Эскадрилья № 5», 1939) в целом к концу 1930-х «разработчики мифа о победоносной войне отказались от тезиса о зависимости советской обороны от поддержки зарубежного пролетариата. Отпор Красной армии признавался самодостаточным» [Токарев, 2006, с.101]. Разумеется, напористая советская мифология («Уничтожим врага на его территории!») не предусматривала ни отступлений, ни эвакуации мирных жителей, ни разрушений городов и поселков, ни жертв среди мирного населения…

Вместе с тем, любопытно отметить, что даже во время выхода на экраны «оборонно-наступательной» утопии не все современники принимали их «на ура». К примеру, рецензент газета «Правда» в 1939 году возмущенно писал, что в фильме «Танкисты» «бои идут без единой жертвы со стороны красных; бензин в наших танках не взрывается даже тогда, когда его поджигают, а танкисты не получают ожогов от огня. Подобная лакировка действительности, преуменьшение силы, знаний и сметливости врага снижает достоинства картины» [Моров, 1939].

«Младшими братьями» фильмов о масштабных вражеских вторжениях были в 1930-х ленты о шпионах и диверсантах, неизменно ликвидируемых отважными советскими пограничниками («На границе», 1936; «Граница на замке», 1937 и др.). Сюжетная схема и типология персонажей там была примерно та же, но всего было, понятное дело, меньше, и врагов, и войск, и перестрелок.

2. Мировоззрение: какой мир изображен в медиатексте? [Silverblatt, 2001, p.80-81].

При ответах на этот вопрос блока «культурного контекста» возможно заполнение следующей таблицы (таблица 8).

Таблица 8. Идеология и мировоззрение мира, изображенного в медиатекстах советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов

Ключевые вопросы к медиатекстам советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов	Изображение мира СССР	Изображение вражеского мира
Какова идеология этого мира?	Коммунистическая «мирная» идеология в ее сталинской трактовке.	Империалистическая/ нацистская агрессивная идеология
Какое мировоззрение представляет этот мир - оптимистическое или пессимистическое?	Исключительно оптимистическое на протяжении всего действия.	Оптимистическое в начале действия, пессимистическое после поражения в финале.
Какова иерархия ценностей согласно данному мировоззрению?	Патриотизм – коммунистическая партия – Сталин – народ – ненависть к врагам – семья.	Агрессия – империализм/нацизм - вождь – пренебрежительное отношение к врагам.
Какие ценности могут быть найдены в данном медиатексте? Какие ценности преобладают в финале?	Патриотические, коммунистические ценности (на протяжении всего действия медиатекста).	Империалистические, нацистские ценности. В финале (после поражения) – страх за свою жизнь.
Что означает иметь успех в этом мире? Как человек преуспевает в этом мире? Какое поведение вознаграждается в этом в мире? Насколько оно стереотипно?	Это значит быть коммунистом, верным ленинцем-сталинцем, патриотом, умелым и храбрым воином, безжалостным к врагам, хорошим семьянином. Все без исключения персонажи счастливы и стереотипны, индивидуальные черты представлены слабо.	Это значит быть империалистом/нацистом, профессиональным военным, безжалостным к врагам. Все без исключения персонажи стереотипны, индивидуальные черты представлены слабо. Относительно счастливыми вражеских персонажей можно назвать разве что до начала агрессии.

Возможен также иконографический анализ типичного места действия медиатекстов с помощью таблицы 9.

Таблица 9. Типичные иконографические коды места действия в медиатекстах советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов

Условные коды типичного места действия в медиатекстах	**Визуальная характеристика проявления данных кодов в медиатекстах**
Жилище персонажа-врага	Намеренно не показано, чтобы советские зрители не могли его сравнить со своим
Жилище советского персонажа	Скромное, но добротное. В квартирах офицерского состава есть пианино и телефон.
Армейский штаб	Обстановка функциональная – стол, стулья/кресла. В советском варианте все добротно, но просто, без излишеств (правда, портреты вождей на стене обязательны). Во вражеском стане обстановка более дорогая, но мрачная. Часто это где-то в подземелье, бункере. Вопреки нацистским традициям, портрета вождя на стене нет (во избежание невольной плейсмент-пропаганды: не случайно же, что с 1934 по ноябрь 1940 года фотографии А.Гитлера никогда не появлялись в советской печати [Григорьева, 2008, с.19]..
Самолет, корабль, подлодка	Строго функциональная обстановка – кабина, рычаги и приборы управления, оружие, отсеки и пр. Окопы не показаны ни разу, что полностью отвечает общей советской военной доктрине – не оборонятся, не окапываться, а быстро наступать и громить врага.

Заполнение таблицы № 10 поможет лучше проанализировать типологию персонажей медиатекстов советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов.

Таблица 10. Типология персонажей медиатекстов советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов

Гендерные признаки	***Описание репрезентации категории в медиатексте:***								
	возраст персонажа	***раса персонажа***	***внешний вид, одежда, телосложение персонажа***	***уровень образования, профессия***	***семейное положение персонажа***	***социальное положение персонажа***	***черты характера***	***ценностные ориентации (идейные, религиозные и др.) персонажа***	***поступки персонажа, его способы разрешения конфликтов***

Мужские персонажи
20-50 лет
В основном – белая (за исключение немногих фильмов о японских агрессорах)
Персонажи, как правило, обладают крепким телосложением, одеты в военную форму, обычную гражданскую одежду.
Высшее (командиры), среднее и начальное (солдаты, мирные жители)
Командиры женаты, подчиненные холосты
В основном - военнослужащие, реже - работники различных мирных процессий.
Сила, находчивость, активность, верность, оптимизм, смелость, целеустремленность (советские персонажи), враждебность, хитрость, жестокость, целеустремленность, (вражеские персонажи).
Патриотические, коммунистические ценности (советские персонажи), империалистические, нацистские ценности (вражеские персонажи), религиозные ценности выводятся за рамки медиатекстов.
Поступки персонажей продиктованы развитием фабулы медиатекста. Сразу после вражеской агрессии советские персонажи демонстрируют свои лучшие профессиональные/военные качества, блестяще разрабатывают и воплощают план разгрома противника. Вражеские персонажи поначалу разрабатывают логичный план внезапного нападения, но потом он по причине силы и мощи советской армии терпит крах.

женские персонажи
20-60 лет (во всех фильмах показаны только советские женские персонажи)
В основном - белая
Персонажи, как правило, обладают средне-статистическим телосложением, одеты в обычную, простую гражданскую одежду, реже – в военную форму.
среднее и начальное
Женщины старше 18 лет обычно замужем.
Работницы различных мирных процессий, реже – военные летчицы.
находчивость, активность, верность, оптимизм, смелость, целеустремленность.
Патриотические, коммунистические ценности.
Поступки персонажей продиктованы развитием фабулы медиатекста. Сразу после вражеской агрессии советские женщины демонстрируют свои лучшие профессиональные/военные качества.

В итоге выделим обобщенную структуру стереотипов советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов.

Структура стереотипов советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов

Исторический период, место действия, жанр: *вторая половина 1930-х годов, СССР, другие страны, чаще всего - некая империалистическая вражеская страна, похожая на Германию. Жанр – военно-приключенческий боевик (иногда с элементами драмы). Характерные примеры: «Родина зовет» (1936), «Глубокий рейд» (1938), «Если завтра война» (1938), «Танкисты» (1939), «Эскадрилья №5» (1939) и др.*

Обстановка, предметы быта: *скромные жилища, учреждения и предметы быта советских персонажей, унифицированные фактуры советских и вражеских военных объектов – баз, штабов, аэродромов, кабин самолетов и танков, палуб военных кораблей, отсеков подлодок.*

Приемы изображения действительности: *жизнь советских людей (преимущественно, военных) показана, как правило, условно правдоподобно и*

всегда позитивно, враждебные государства показаны исключительно в условиях военного быта, их изображение также условно правдоподобно, хотя часто не лишено некоторого гротеска.

Детали: *В фильмах «Родина зовет», «Эскадрилья № 5» нацистская свастика на крыльях самолетов-агрессоров и характерная военная форма врага позволяют сделать вполне определенный вывод об их национальном происхождении. В лентах «Глубокий рейд», «Если завтра война», «Танкисты» форма противника более условна, но косвенно (готический шрифт, манера поведения) все указывает на то, что это немцы. В «Моряках» (1940), снятых уже после подписания договора о дружбе между СССР и Германией (август 1939), - враги становятся японцами. По той же причине в «Пятом океана» (1940) западные противники СССР лишены национальных черт (правда, можно предположить, что это финны). Во всех фильмах почти не показываются потери советских войск и особенно – потери среди мирного населения. Одно из немногих исключений – гибель сына советского летчика от осколка немецкой бомбы в фильме «Родина зовет». В советских учреждениях и штабах на видных местах висят портреты Сталина и Ворошилова. В фонограмме фильмов, как правило, присутствуют бодрые маршевые «оборонно-наступательные» песни («Если завтра война, если завтра в поход, мы сегодня к походу готовы…»).*

Персонажи, их ценности, идеи, этика, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты: *положительные персонажи (советские военные любых родов войск, мирные граждане) – носители коммунистических идей; агрессоры (военнослужащие, диверсанты, террористы) – носители антигуманных идей. Разделенные идеологией и мировоззрением (нацистскими/империалистическими и коммунистическими) персонажи, как правило, обладают крепким телосложением, одеты в военную форму и выглядят согласно установкам источника медиатекста: вражеские персонажи (солдаты, офицеры, шпионы) показаны злыми, грубыми и жестокими фанатиками с примитивной лексикой, активной жестикуляцией и неприятными тембрами истошных криков (впрочем, иногда они выглядят неглупыми противниками); советские персонажи (солдаты, офицеры, их родственники) изображены, напротив, сугубо позитивно – это целеустремленные, честные борцы за свою Родину и коммунистические идеи, с деловой или пафосной лексикой, скупыми жестами и мимикой. Разумеется, во всех случаях характеры персонажей прочерчены лишь пунктирно, без какого-то либо углубления в психологию. Вражеские персонажи говорят (для «понятности» для зрителей) по-русски, хотя иногда с немецким акцентом. В редких случаях произносятся реплики по-немецки.*

Существенное изменение в фабуле медиатекста и жизни персонажей: *Положительные советские персонажи живут мирной жизнью (на это им выделяется от 7 до 30 минут экранного времени).*

Отрицательные/зарубежные персонажи (как правило, в летнее ночное время) совершают агрессию/преступление (вероломное военное нападение, диверсии, убийства). Благодаря разведке, советское командования, как правило, загодя узнает о готовящемся нападении.

Возникшая проблема: *нарушение закона - жизнь положительных персонажей, а чаще всего - жизнь всей советской страны под угрозой.*

Детали*:* *в фильме «Танкисты» (1939) вражеский генерал перед самым нападением на СССР произносит следующий, своего рода, пророческий для будущей реальной ситуации лета 1941 года монолог: «Наступательная доктрина красных на этот раз окажет им плохую услугу. Они проповедуют наступление – сильный удар, стремительные атаки. Наполеоновская тактика! Но бой будет там, где вести его захотели мы…».*

Поиски решения проблемы: *вооруженная борьба положительных персонажей с вражеской агрессией. Наиболее характерный сюжетный ход: советские люди объединяются для борьбы с захватчиками, советское командование отдает приказ о воздушной/танковой/морской атаке.*

Детали*:* *в фильме «Родина зовет» (1936) прерывая действие театрального спектакля, боевой командир произносит мобилизационную речь: «Волк сбросил овечью шкуру. Только что без объявления войны, без предупреждения враг перешел границу! Он не сумел прорваться, просчитался. Враг посягнул на революцию, на коммунизм! Он будет разбит, раздавлен, уничтожен!». В зале начинается дружное пение «Итернационала».*

В фильме «Если завтра война…» (1938) маршал Ворошилов выступает с зажигательной речью, полностью отражающей официальную военную доктрину СССР: «Рабоче-крестьянская Красная Армия – это только передовой отряд нашего доблестного народа. Он первый должен принять удар на себя, но за нами стоят миллионы и миллионы нашего народа! Неоднократные наши заявления о том, что навязанная нам война будет происходить не на нашей Советской земле, а на территории тех, кто осмелится первый поднять меч. Это заявление остается постоянным, неизменным, оно в силе на сегодняшний день. Товарищи, эти наши слова были бы пустым потрясением эфира, если бы за ними не стояла действительная сила Рабоче-крестьянской Красной Армии и нашего могущественного, великого Советского народа!».

Из общего стандартного ряда несколько выпадает один из сюжетных ходов фильма А.Роома «Эскадрилья № 5» (1939): там союзниками советских летчиков-диверсантов, попавших в тыл врага, становятся… немецкие подпольщики-антифашисты.

Решение проблемы: *уничтожение/пленение агрессоров, быстрая, сокрушительная победа советской армии.*

Детали*:* *Из финальной реплики советского командира: «Если нужно – советские танки летают!» («Танкисты», 1939). В небе советские*

самолеты, только что разгромившие противника, выстраиваются в виде букв фамилии вождя: «Сталин» («Эскадрилья № 5», 1939).

Сила воздействия такого рода медийных стереотипов на массовую аудиторию тех лет была столь велика, что какое-то время они продолжали действовать (по крайней мере – в тылу) и после реального нападения Германии на СССР в 1941 году. Так один из современников эпохи вспоминал о просмотре пропагандистского фильма «Если завтра война» в одной из тыловых советских школ в ноябре 1941: «стояла торжественная тишина, не только эвакуированные дети, но и взрослые воспитатели с просветленными лицами смотрели на экран. Там была подлинная война, обещанная Сталиным, победоносная и гордая, а не тот необъяснимый кошмар, что звучал в страшных сводках «От советского Информбюро» с длинным перечнем оставленных городов» [Герман, 1989, с.481-482].

Выводы. В итоге на примерах конкретных советских военно-утопических фильмов второй половины 1930-х годов можно убедиться в справедливости мнения историка О.И.Григорьевой: «в течение 1933-1939 гг. советская пропаганда формировала образ нацисткой Германии как врага, действия которого направлены, с одной стороны, против самого немецкого народа и культуры Германии, и с другой – посредством подчеркнуто агрессивной антисоветской идеологической и внешнеполитической доктрины – против СССР. При этом народ Германии в рамках идеологии интернационализма был показан жертвой нацистских властей (такой мотив отчетлив в фильме А.Роома «Эскадрилья № 5» - А.Ф.) и отделен от фашистских руководителей страны» [Григорьева, 2008, с.15].

Кратковременный отход от такого рода идеологической концепции, наблюдавшийся в период «дружбы» между СССР и Германией с августа 1939 по 21 июня 1941 года, не успел существенно изменить сложившиеся установки советской аудитории по отношению к теперь уже пограничному соседу. Хотя все упомянутые в нашей статье «оборонные» фильмы, хоть как-то намекавшие на Германию, как врага, были с осени 1939 по июнь 1941 года изъяты из проката, внешняя пропагандистская «мобилизационная готовность» в значительной мере сохранялась.

Фильмография

Родина зовет. СССР, 1936. Мосфильм. Премьера: 29 апреля 1936.
Режиссер Александр Мачерет (второй режиссер К. Крумин). Сценаристы: Валентин Катаев, Александр Мачерет. Оператор Николай Ренков. Композиторы: Валериан Богданов-Березовский, Гавриил Попов. Художники: Петр Бейтнер, Василий Рахальс. Актеры: Михаил Кедров, Елена Мельникова, Александра Попова, Алеша Горюнов и др.

Граница на замке. СССР, 1937. Союздетфильм. Премьера: 23 февраля 1938.
Режиссер Василий Журавлёв (второй режиссер К.Когтев). Сценаристы: Михаил Долгополов, Илья Бачелис. Оператор Николай Прозоровский. Композитор Никита

Богословский. Художник Яков Фельдман. Актеры: Константин Нассонов, Семен Свашенко, Галина Могилевская, Константин Градополов, Виктор Аркасов, Федор Селезнёв, Михаил Викторов, Виктор Шепель, Лев Прозоровский, Павел Массальский и др.

Глубокий рейд. СССР, 1938. Мостехфильм. Премьера: 23 февраля 1938
Режиссер Петр Малахов. Сценарист Николай Шпанов. Оператор Александр Пулин. Композиторы: Николай Будашкин, Владимир Юровский. Художник Алексей Уткин. Актеры: Георгий Любимов, Елена Строева, Николай Головин, Константин Барташевич, Александр Чебан, Николай Гладков, Георгий Музалевский, Сергей Комаров, Н. Беляев, Сергей Ценин, Николай Кутузов, Андрей Файт и др.

Если завтра война. СССР, 1938. Мосфильм. Премьера: 23 февраля 1938.
Режиссер: Ефим Дзиган (вторые режиссеры: Лазарь Анци-Половский, Георгий Березко, Н. Кармазинский). Сценаристы: Георгий Березко, Ефим Дзиган, Михаил Светлов. Оператор Е. Ефимов. Композиторы: Даниил и Дмитрий Покрасс. Художник Михаил Тиунов. Актеры: Всеволод Санаев и др.

На границе. СССР, 1938. Ленфильм. Премьера: 2 декабря 1938.
Режиссер и сценарист Александр Иванов. Оператор Владимир Рапопорт. Композитор Венедикт Пушков. Художник Павел Зальцман. Актеры: Елена Тяпкина, Зоя Фёдорова, Николай Крючков, Степан Крылов, Николай Виноградов, Эраст Гарин, Юрий Лавров, Николай Мичурин и др.

Морской пост. СССР, 1938. Одесская к/ст. Премьера: 19 февраля 1939.
Режиссер Владимир Гончуков. Сценарист Лев Линьков. Оператор Г. Шабанов. Композитор Николай Крюков. Художник Николай Валерианов. Актеры: Иван Новосельцев, С. Юмашева, Николай Ивакин, И. Рожнятовский, Александр Луценко, Василий Людвинский, Владимир Уральский, Мария Яроцкая, Иван Юдин и др.

Танкисты. СССР, 1939. Ленфильм. Год: 1939. Премьера: 21 февраля 1939.
Режиссеры: Зиновий Драпкин, Роберт Майман. Сценаристы: Зиновий Драпкин, Роберт Майман, Георгий Селиверстов. Операторы: Александр Сигаев, Моисей Магид. Композиторы: Даниил и Дмитрий Покрасс. Художники: Дмитрий Рудой, Петр Якимов. Актеры: Г. Горбунов, Михаил Вольский, Александр Кулаков, Владимир Чобур, Иван Кузнецов, Василий Меркурьев, Дмитрий Дудников и др.

Эскадрилья №5. СССР, 1939. Киевская к/ст. Премьера: 7 июня 1939.
Режиссер Абрам Роом. Сценарист Иосиф Прут. Оператор Николай Топчий. Композитор Константин Данькевич. Художники: Алексей Бобровников, Михаил Солоха. Актеры: Юрий Шумский, Н. Гарин, Борис Безгин, Софья Альтовская, Андрей Апсолон, Виктор Громов, Сергей Ценин, Николай Братерский, Яков Заславский, Л. Новиков и др.

Четвертый перископ. СССР, 1939. Ленфильм. Премьера: 25 декабря 1939.
Режиссер: Виктор Эйсымонт. Сценаристы: Георгий Венецианов, Г. Блауштейн. Оператор Владимир Рапопорт. Композиторы: Борис Гольц, Венедикт Пушков. Художники: Абрам Векслер, Иван Знойнов. Актеры: Борис Блинов, Владимир Честноков, Мария Домашева, Константин Нассонов, Валентин Архипенко, Владимир Лукин, Сергей Морщихин, Павел Волков, Лев Шостак, Георгий Кранерт, Александр Нежданов, Владимир Чобур, Иван Дмитриев, Николай Крюков и др.

Моряки. СССР, 1939. Одесская к/ст. Премьера: 21 февраля 1940.
Режиссер Владимир Браун. Сценарист Иоган Зельцер. Операторы: Михаил Каплан, Григорий Айзенберг. Композитор Юрий Милютин. Художник Михаил Юферов. Актеры: Владимир Освецимский, Антонина Максимова, Сергей Столяров, С. Тимохин, Алена Егорова, Николай (Микола) Макаренко, Аркадий Аркадьев и др.

Пятый океан. СССР, 1940. Киевская к/ст. Премьера: 15 ноября 1940.
Режиссер Исидор Анненский. Сценаристы: Алексей Спешнев, Александр Филимонов. Оператор Владимир Окулич. Композитор Сергей Потоцкий. Художники: Соломон Зарицкий, Валентина Хмелёва. Актеры: Андрей Абрикосов, Евгения Горкуша, Петр Алейников, Антон Дунайский, Василий Зайчиков, Анастасия Зуева, Алексей Максимов, Иван Новосельцев, Александра Попова и др.

7. В сетях шпионажа: стереотипы советских фильмов о шпионах 1930-х годов

Советские шпионские фильмы 1930-х были построены по двум стереотипным сюжетным схемам:

- шпионы охотятся за советскими военными секретами, стремясь выкрасть у советских ученых, инженеров чертежи новейших самолетов и прочей техники, а также планы/карты месторождений полезных ископаемых («Частный случай», «Высокая награда», «Ошибка инженера Кочина», «Гайчи», «Гость»), вербуют или пытаются вербовать для этих целей неустойчивых советских граждан интеллигентного вида, но в итоге терпят полное поражение – их ждет разоблачение и арест;

- шпионы/диверсанты нелегально переходят советскую границу, но их разоблачают и ловят отважные пограничники, которым активно помогает местное население («Застава у Чертова брода», «Граница на замке», «Дочь Родины», «Ущелье Аламасов», «Морской пост», «На границе», «На дальней заставе», «Пограничники»).

Шпионы эти могли маскироваться под простых трудящихся «народного вида» («Дочь Родины», «Граница на замке»), но, как правило, изначально имели омерзительные черты «гнилой интеллигенции» («Высокая награда», «На границе», «Ошибка инженера Кочина»).

Очень часто ловить и разоблачать вражеских шпионов в советских фильмах 1930-х годов помогали вездесущие дети младшего и пионерского возраста («Печать времени», «Высокая награда», «Гайчи», «Поезд едет в Москву»). Чего стоит одна только фабула фильма «Печать времени» (1933), где шпион в купе с кулаком и священником хочет вызвать панику населения и помешать военным маневрам, да не тут-то было: его разоблачают пионеры. «Особая и двусмысленная прелесть фильма заключается в том, что эта экранизация кукольного спектакля: марионетки вместо людей – можно ли представить более ядовитую самопародию!» [Притуленко,1995. С.105].

Если в начале 1930-х главными врагами в советских фильмах выступали в основном кулаки, вредители из «бывших», басмачи, да затаившиеся белогвардейцы, то во второй половине 1930-х их по большей части вытеснили зарубежные шпионы. Это легко проследить и статистически: с 1930 по 1935 шпионы (в той или иной ипостаси) появлялись в 8-ми игровых фильмах, а с 1936 по 1939 уже в 20-ти (из них: 1936 год – 2; 1937 – 4; 1938 – 6; 1939 – 8). Конечно, далеко не всегда шпионы в этих фильмах становились доминирующими персонажами. Иногда положительные герои разоблачали и ликвидировали их как бы между делом, походя. Но суть от этого не менялась – экран активно внушал зрителям, что шпионы буквально наводнили страну и, следовательно, - шпионом может быть каждый – прохожий, сосед, приятель, возлюбленный, родственник… Главное – во время проявить бдительность, не расслабляться, сообщить

«органам» о своих подозрениях, дать отпор, задержать и т.д. Как говаривал один из главных героев «Высокой награды», «людей надо проверять. Внимательно и зорко проверять, чтобы под маской не спрятался враг». При этом шпионы изображались «чуждыми не только по национальной, но и по классовой принадлежности. Они — представители буржуазной культуры [Снайдер, 1999].

Структура стереотипов советских фильмов о шпионах 1930-х годов

Исторический период, место действия: 1930-е годы, СССР, иногда зарубежные страны, посольства.
Обстановка, предметы быта: скромные жилища и предметы быта советских персонажей, служебная обстановка кабинетов.
Приемы изображения действительности: условно реалистические по отношению к положительным; по отношению к персонажам отрицательным возможна определенная доза гротеска.
Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: положительные (пограничники, сотрудники контрразведки, мирные граждане) и отрицательные (шпионы, диверсанты и их пособники). Они разделены идеологией и мировоззрением (буржуазным и коммунистическим). Мужские персонажи (как положительные, так и отрицательные), как правило, обладают крепким телосложением. Однако возможны варианты – как положительные мужские персонажи (ученые, инженеры), так и отрицательные (шпионы, их пособники) могут иметь заурядные физические данные и интеллигентную внешность.

При внешне симпатичных данных женские персонажи могут быть положительными героинями без страха и упрека («Дочь Родины», «Высока награда»), так и отрицательными («Застава у Чертова брода», «Ошибка инженера Кочина»). Само собой, даже если шпионы могут на какое-то время (до разоблачения, например) выглядеть нейтрально или привлекательно, но затем обязательно обнаружат свою мерзкую сущность...

Правда, часто уже с самого начала шпионы могут быть показаны врагами с «заграничной» внешностью и неприятными тембрами голосов (например, персонажи А.Файта в «Высокой награде» или Э.Гарина в фильме «На границе»)...
Существенное изменение в жизни персонажей: шпионы совершают преступление (кража/попытка кражи секретных документов, чертежей, нелегальный переход границы, диверсия, шантаж, убийство).
Возникшая проблема: нарушение советских законов.
Поиски решения проблемы: расследование преступления, слежка, преследование шпионов и диверсантов.

решение проблемы: доблестные советские контрразведчики разоблачают/ловят/уничтожают вражеских шпионов и диверсантов.

Любопытно, что стереотипы шпионских лент 1930-х были талантливо спародированы Геннадием Полокой еще в 1970 году – в фильме «Один из нас», действие которого разворачивается накануне войны с нацистами, и где собраны практически все штампы шпионской серии сталинских времен. Не менее изощренную постмодернистскую игру со стереотипами шпионских фильмов 1930-х затеяли авторы фильма «Шпион» (2012), поставленном по роману Б.Акунина. Но если в черно-белой пародии Г.Полоки внешний изобразительный ряд точно вписывался в стилистику кинематографа 1930-х, то в цветном «Шпионе» возникает своего рода утопический образ ампира сталинской довоенной Москвы, в реальности оставшейся лишь в замыслах, чертежах и макетах. Да и персонажи ленты по своей стереотипности приближены больше к комиксным, нежели к привычно кинематографическим.

Избранная фильмография ключевых произведений по теме

Две встречи. СССР, 1932. Режиссер Яков Уринов. Сценаристы: Яков Протазанов, Яков Уринов. Оператор Борис Козлов. Художники: Иван Степанов, Александр Евмененко. Актеры: Георгий Музалевский, Федор Блажевич, Сергей Мартинсон, Софья Магарилл, Александр Тимонтаев, Михаил Тарханов, Иван Штраух, Андрей Файт, Александр Чистяков

Враг у порога. СССР, 1932. Режиссер Лазарь Анци-Половский. Сценарист Василий Катинов. Оператор А. Роговский. Художник Владимир Покровский. Актеры: Василий Чудаков, Алена Егорова, Н. Николаев и др.

Печать времени. СССР, 1932. Режиссер Георгий Кроль. Сценарист Мария Итина. Оператор Сергей Забозлаев. Актеры: Сергей Сплошнов, Леонид Макарьев, Урсула Круг и др.

Частный случай. СССР, 1933. Режиссер Илья Трауберг. Сценаристы: Илья Трауберг, Николай Чуковский. Оператор Вениамин Левитин. Художник Павел Зальцман. Актеры: Николай Мичурин, Николай Крючков, Александр Мельников, Сергей Поначевный, Евгения Пырялова, Александр Брянцев, Софья Магарилл, Олег Жаков и др.

Застава у Чертова брода. СССР, 1936. Режиссеры: Мирон Билинский, Константин Исаев Сценарист Константин Исаев. Оператор Яков Кулиш. Композитор Юлий Мейтус. Художник Владимир Каплуновский. Актеры: Марина Ладынина, Иван Коваль-Самборский, Юрий Лавров, Евгений Пономаренко, Петр Репнин, Лаврентий Масоха и др.

Партийный билет. СССР, 1936. Режиссер Иван Пырьев. Сценарист Екатерина Виноградская. Операторы: Алексей Солодков, Анатолий Солодков. Композитор Валерий Желобинский. Художник: Василий Рахальс. Актеры: Ада Войцик, Андрей Абрикосов, Игорь Малеев, Анатолий Горюнов, Мария Яроцкая, Сергей Антимонов и др.

Граница на замке. СССР, 1937. Режиссеры: Василий Журавлёв, Константин Когтев. Сценаристы: Михаил Долгополов, Илья Бачелис. Оператор Николай Прозоровский. Композитор Никита Богословский. Художник Яков Фельдман. Актеры: Константин Нассонов, Семен Свашенко, Галина Могилевская, Константин Градополов (старший), Виктор Аркасов, Федор Селезнёв, Михаил Викторов, Виктор Шепель, Лев Прозоровский, Павел Массальский и др.

Дочь Родины. СССР, 1937. Режиссер Владимир Корш-Саблин. Сценарист Иоган Зельцер. Операторы: Борис Рябов, Евгений Шапиро. Композитор Исаак Дунаевский. Художник Владимир Покровский. Актеры: Мария Блюменталь-Тамарина, Зинаида Карпова, Роза Свердлова, Михаил Болдуман, Геннадий Мичурин, Иван Коваль-Самборский, Александр Чистяков и др.

Ущелье Аламасов. СССР, 1937. Режиссер Владимир Шнейдеров. Сценарист Михаил Розенфельд. Оператор Александр Шеленков. Композитор Зиновий Фельдман. Художник Иван Степанов. Актеры: Даниил Сагал, Петр Аржанов, Николай Мичурин, Иван Коваль-Самборский и др.

Гайчи. СССР, 1938. Режиссер Владимир Шнейдеров. Сценарист В. Москалевич. Оператор Николай Прозоровский. Композитор Зиновий Фельдман. Художник: Кира Геннингсон. Актеры: Ердык Манджиев, Георгий Субботин, Виктор Третьяков, В. Толгаев, Юлия Цай и др.

Морской пост. СССР, 1938. Режиссер Владимир Гончуков. Сценарист Лев Линьков. Оператор Г. Шабанов. Композитор Николай Крюков. Художник Николай Валерианов. Актеры: Иван Новосельцев, С. Юмашева, Николай Ивакин, И. Рожнятовский, Александр Луценко и др.

На границе. СССР, 1938. Режиссер и сценарист Александр Иванов (по литературным материалам П.Павленко). Оператор Владимир Рапопорт. Композитор Венедикт Пушков. Художник Павел Зальцман. Актеры: Елена Тяпкина, Зоя Фёдорова, Николай Крючков, Степан Крылов, Николай Виноградов, Эраст Гарин и др.

Поезд идет в Москву. СССР, 1938. Режиссеры: Альберт Гендельштейн, Дмитрий Познанский. Сценаристы: Альберт Гендельштейн, Владимир Крепс. Оператор Михаил Кириллов. Композитор Валентин Кручинин. Художник Кира Геннингсон. Актеры: Владимир Тумаларьянц, Осип Абдулов, Алексей Грибов и др.

Честь. СССР, 1938. Режиссер Евгений Червяков. Сценаристы: Лев Никулин, Юрий Никулин. Оператор Михаил Гиндин. Композитор Юрий Шапорин. Художники: Виктор Иванов, Владимир Камский. Актеры: Освальд Глазунов, Е. Исаева, Василий Ванин и др.

Высокая награда. СССР, 1939. Режиссер Евгений Шнейдер. Сценарист Игорь Савченко. Оператор Александр Шеленков. Композитор Владимир Юровский. Художник Людмила Блатова. Актеры: Николай Свободин, Тамара Альцева, Владимир Тумаларьянц, Андрей Абрикосов, Виктор Селезнёв, Константин Нассонов, Михаил Трояновский, Александр Громов, Павел Массальский, Виктор Кулаков, Андрей Файт и др.

Гость. СССР, 1939. Режиссеры: Герберт Раппапорт, Адольф Минкин. Сценарист Лев Канторович. Оператор Георгий Филатов. Художник Павел Бетаки. Актеры: Иван

Кузнецов, Юлия Цай, Петр Аржанов, Николай Васильев, Зула Нахашкиев, Валентина Телегина и др.

Мужество. СССР, 1939. Режиссеры: Михаил Калатозов, Семен Деревянский. Сценарист Георгий Кубанский. Оператор Вениамин Левитин. Композитор Венедикт Пушков. Художник Ефим Хигер. Актеры: Олег Жаков, Дмитрий Дудников, Константин Сорокин, Алексей Бонди, Александр Бениаминов и др.

Ночь в сентябре. СССР, 1939. Режиссер Борис Барнет. Сценарист Игорь Чекин. Оператор Наум Наумов-Страж. Композитор Владимир Юровский. Художник Владимир Баллюзек. Актеры: Эммануил Абхаидзе, Николай Крючков, Даниил Сагал, Зоя Фёдорова и др.

Ошибка инженера Кочина. СССР, 1939. Режиссер Александр Мачерет. Сценаристы: Юрий Олеша, Александр Мачерет (по пьесе братьев Тур и Л. Шейнина «Очная ставка»). Оператор Игорь Гелейн. Художник Артур Бергер. Актеры: Михаил Жаров, Сергей Никонов, Любовь Орлова, Николай Дорохин, Борис Петкер, Фаина Раневская, Борис Свобода, Петр Леонтьев, Виктор Ключарев, Леонид Кмит и др.

Родина. СССР, 1939. Режиссеры: Николай Шенгелая, Диомиде Антадзе. Сценаристы: Георгий Мдивани, Николай Шенгелая. Оператор Константин Кузнецов. Композитор Андрей Баланчивадзе. Художник Иосиф Габашвили. Актеры: Нато Вачнадзе, Коте Даушвили, Серго Закариадзе и др.

На дальней заставе. СССР, 1940. Режиссер Евгений Брюнчугин. Сценарист А. Пунченок. Оператор Константин Венц. Композитор Даниил Покрасс. Художники: Петр Галаджев, Михаил Карякин. Актеры: Всеволод Блюменталь-Тамарин, Асли Бурханов, Александр Баранов и др.

Пограничники. СССР, 1940. Режиссер Александр Маковский. Сценарист Алексей Ян. Оператор Владимир Лавров. Композитор Георгий Березовский. Актеры: Николай Ивакин, Иван Юдин, Алты Карлиев, И. Каравайченко и др.

Один из нас. СССР, 1970. Режиссер Геннадий Полока. Сценаристы Алексей Нагорный, Гелий Рябов. Операторы Самуил Рубашкин, Генри Абрамян. Композитор Эдуард Хагагортян. Актеры: Георгий Юматов, Игорь Дмитриев, Людмила Гурченко, Николай Гринько, Тамара Семина, Ирина Короткова, Иван Рыжов, Федор Никитин, Татьяна Конюхова, Владимир Грачев, Муза Крепкогорская, Николай Граббе, Алексей Смирнов и др.

Шпион. Россия, 2012. Режиссер: Алексей Андрианов. Сценаристы: Владимир Валуцкий, Николай Куликов. Оператор: Денис Аларкон-Рамирес. Композитор Юрий Потеенко. Художник: Виктор Петров. Актеры: Данила Козловский, Федор Бондарчук, Владимир Епифанцев, Виктор Вержбицкий, Виктория Толстоганова, Сергей Газаров, Алексей Горбунов, Екатерина Мельник, Анна Чиповская, Андрей Мерзликин, Александр Кузнецов, Алексей Панин и др.

8. «Случай с ефрейтором Кочетковым» (1955) и его ремикс «Сады скорпиона» (1991)

Насколько я знаю, Олег Ковалов — был первым отечественным киноведом, отважившимся пойти по пути, проторенному блестящей плеядой бывших французских кинокритиков — Жаном-Люком Годаром, Франсуа Трюффо и Эриком Ромером. Получив известность в киномире своими фундаментальными статьями по проблемам киноискусства, опубликованными в 1980-х годах в журнале «Искусство кино», и написав, с моей точки зрения, интересную книгу, посвященную творчеству режиссера Виктора Трегубовича, О.Ковалов выступил сначала как актер в экспериментальной картине Валерия Огородникова «Бумажные глаза Пришвина», а затем стал сценаристом и режиссером монтажного фильма «Сады скорпиона» (1991).

На мой взгляд, дебют оказался чрезвычайно удачным. О.Ковалову не только удалось использовать солидную базу синематечной «насмотренности» своего киноведческого прошлого (которая видна, к примеру, в явных и скрытых отсылках к мотивам итальянского и французского кино), но и обнаружить истинно режиссерские качества: тонкое понимание структуры звукозрительного ряда, оригинальное монтажное мышление, где философские обобщения, многозначная метафоричность органично сочетаются с эмоциональностью искренней ностальгии по эпохе 50-х годов XX века.

Фильм этот при желании можно было легко превратить в веселый «капустник»: насмотревшись старых кинодетективов и иных приключенческих лент времен «оттепели», смонтировать пародийную ленту. Рудименты подобной версии видны в прологе «Садов скорпиона», однако в итоге Олег Ковалов пришел к иному результату. Взяв за основу, давно позабытую «военно-патриотическую» ленту А.Разумного «Случай с ефрейтором Кочетковым» (1955), он включил ее в контекст «эпохи несбывшихся надежд», переосмыслил и...

Впрочем, попробую по порядку. Картина А.Разумного была прямолинейно дидактична и состояла из ходовых клише литературно - театрально - кинематографических сюжетов своего времени: идеальный солдат, «отличник боевой и политической подготовки» влюблялся в симпатичную продавщицу-киоскершу, а она оказывалась... коварной шпионкой. Кочетков, само собой, заявлял о шпионском гнезде в соответствующие органы, честно выполняя тем самым свой гражданский долг...

Но все это, повторяю, было в ленте 1955 года. Сидя за монтажным столом, Олег Ковалов превратил банальную историю в полумистическую притчу о человеке, который в психиатрической больнице (здесь использовались кадры из медицинско-пропагандистского ролика с участием

того же актера В.Грачева) пытается вспомнить и понять, что же с ним произошло. И в этих «флэшбеках» нет никакого дежурного разоблачительства шпионажа, а есть чистая любовь скромного и доброго паренька. Подобно Орфею из знаменитого фильма Жана Кокто, он однажды заглянул в зеркало, переступил порог обыденного мира, где все было просто и ясно, и очутился в Зазеркалье, где на него нахлынула эротическая волна неотвратимого, как судьба, взгляда волоокой красавицы... Но в эту любовь вмешались сверхбдительные силы тогдашних «органов», усиленно внушавших бедняге ефрейтору, что он попал в развесистые сети гнусного вражеского гнезда…

А вокруг сверкал праздничными огнями фестиваль молодежи и студентов. Искренними слезами умиления наполнялись глаза Ива Монтана и Симоны Синьоре, слушавших, как солист образцово-показательного хора профессионально-технических училищ старательно выводил по-французски популярную, в те годы песню «Когда поет далекий друг». Очаровательная и озорная Ширли Мак-Лейн, улыбаясь, жала руку Хрущеву, ставшему первым русским лидером, рискнувшим отправиться за океан...

Но вот под томительно-тревожную музыку возникают пейзажи бескрайних пустынь, и свирепые динозавры оскаливаются хищной пастью. Венгрия, 1956. Обугленные трупы, подвешенные вниз головой на улицах Будапешта... Автоматные очереди...

И снова праздничная Москва. Концерт Леонида Утесова и очередной парад... И финал «Ночей Кабирин» под волшебную музыку Нино Рота...

Вероятно, на этом материале получился бы фильм, еще раз обвиняющий тоталитарную систему. Но «Сады скорпиона», несмотря на ядовито-жалящую символику названия, видятся мне скорее лирической попыткой режиссера вспомнить время своего детства с его мифами, массовыми мистериями и иллюзиями...

Олег Ковалов смог совершить, казалось бы, невозможное — он вдохнул в плакатных персонажей ленты А.Разумного дыхание жизни. Главному герою и его возлюбленной (в измененном монтажно-рапидном варианте она чем-то напоминает роковую героиню из «Одержимости» Л.Висконти), быть может, неожиданно для себя начинаешь сопереживать. И это не случайно. Но сути, во многих из нас было нечто от наивного бедолаги ефрейтора. Это мы радостно шагали на первомайских демонстрациях и вместе с героями фильма Марлена Хуциева «Мне 20 лет» напевали балладу о «комиссарах в пыльных шлемах». Это мы, затаив дыхание, слушали по радио сообщения о небывалых космических полетах. Многие из нас, так же, как и исполнительный и всецело доверяющий начальству Кочетков, в юные годы были далеки от знания и понимания диссидентских идей. Напротив, были совершенно серьезно убеждены, что растем мы вовсе не в саду скорпионов, а в самой свободной и демократичной стране в мире, что знаменитая чеховская фраза о том, как он по капле выдавливал из себя раба, относится к

давно ушедшим от нас временам... В какой-то степени дебют Олега Ковалова не только талантливый ремикс старой ленты времен «идеологической конфронтации», но и талантливая лирическая исповедь поколения, детство которого пришлось на 1950-е годы.

Фильмография

Случай с ефрейтором Кочетковым. СССР, 1955. Режиссер Александр Разумный. Сценарист Иосиф Прут. Оператор Владимир Чернявский. Композитор Вано Мурадели. Художник В. Лаценник. Премьера: 20 сентября 1955.
Актеры: Юрий Фомичёв, Сергей Гребенников, Михаил Ефимов, Вадим Грачёв, Данута Столярская, Валентина Журавская и др.

Сады скорпиона. Россия, 1991. Режиссер и сценарист Олег Ковалов. Оператор: Анатолий Лапшов. Премьера: март 1992.

9. Образ войны в советском кино: структурный анализ медиатекста

Структура идеологических и фабульных стереотипов советских фильмов на военную тему 1940-х – 1960-х годов была примерно такова:

исторический период, место действия: *любой отрезок времени войны 1941-1945 годов, СССР, Германия, реже - другие страны;*

обстановка, предметы быта: *военные штабы, техника (танки, самолеты, корабли, грузовики и пр.), линия фронта, окопы, землянки советских военных; скромные жилища и предметы быта мирных советских жителей в оккупации и в тылу, более комфортабельные жилища, военная техника и предметы быта немецких и/или западных персонажей;*

приемы изображения действительности: *более-менее реалистичное (больше распространено для фильмов, снятых начиная со второй половины 1950-х годов) или условно-гротескное изображение (характерная черта многих комедий, снятых в 1940-х годах, и послевоенных сталинистских эпопей типа «Падения Берлина») жизни людей во время войны.*

Большая часть рядовых советских фильмов на военную тему были построены на несложных дихотомиях:

1) враждебный и агрессивный империалистический «новый порядок» нацисткой Германии и миролюбивый, дружный советский строй, страна передовиков производства, спортсменов, счастливых детей и жизнерадостных строителей светлого коммунистического общества;

2) положительные, идеологически правильные (т.е. верные коммунистическим и патриотическим идеям) персонажи и злодеи – нацисты и их прихвостни, с людоедской идеологией ненависти ко всему неарийскому;

3) героизм/самопожертвование и агрессия/предательство;

4) честность/искренность и обман/коварство;

5) планы (советские и нацистские) и результаты (поражение, хотя часто отсроченное для нацистов, победа, хотя часто тоже отсроченная для советских персонажей);

персонажи, их ценности, идеи, одежда, телосложение, лексика, мимика, жесты: *положительные персонажи – носители советских, коммунистических идей; отрицательные персонажи – носители антигуманных, нацистских, милитаристских идей. Персонажей, как правило, разделяет не только социальный, но и материальный статус. Немецкие персонажи (нацисты), как правило, показаны грубыми и жестокими типами с крепким телосложением, грубой лексикой, злыми лицами, активной жестикуляцией и неприятными гортанными голосовыми тембрами. Они одеты в военные мундиры Вермахта и СС, иногда появляются на экране в исподнем (это когда выбегают из горящего дома или взорванного блиндажа). Ничуть не лучше изображены и предатели/полицаи, пресмыкающиеся перед хозяевами-нацистами: мерзкий, порой жалкий*

внешний вид, жестокость, пьянство, дегенеративные лица, мерзкая мимика, визгливые голоса и т.п. Одеты они в ворованное, часто не по росту…

Советские солдаты и офицеры одеты, на экране, конечно, беднее немецких: в бою/после боя их обмундирование в грязи и пыли, в часы передышки они стараются выглядеть «по уставу». При этом, разумеется, может возникнуть ситуация, когда советский боец получает разведывательное задание: в этом случае он переодевается и внешне выглядит неотличимо от нацистов. Советские персонажи могут быть показаны на экране, как симпатичными атлетами, так и обычными людьми. Главное, что они, хотя и жестоки и непримиримы к врагам, но в остальном – гуманны и отзывчивы. Быть может, с точки зрения литературных канонов, их лексика не всегда правильна, но зато у них добрые лица и взгляды и голоса приятного тембра. Советские мирные жители – как правило, показаны в основном как жертвы нацисткой агрессии, которые страдают от злобных оккупантов и помогают советским солдатам и партизанам. Труженики тыла, несмотря на все бытовые трудности, делают «всё для фонта, всё для победы»;

существенное изменение в жизни персонажей: *отрицательные персонажи (нацисты, их пособники) начинают воплощать в жизнь свои антигуманные идеи (вооруженную агрессию, массовые убийства беззащитных людей, взрывы, бомбардировки, террористические акты и иные преступления);*

возникшая проблема: *жизнь положительных (советских) персонажей, как, впрочем, и жизнь целого народа под угрозой;*

поиски решения проблемы: *вооруженная борьба положительных персонажей с отрицательными;*

решение проблемы: *массовый героизм советского народа, уничтожение/арест отрицательных персонажей (нацистов и их пособников), победа положительных персонажей (промежуточная или окончательная), возвращение к мирной жизни.*

При этом победа советской армии над нацисткой всегда подавалась на экране не только как победа великого народа, защищающего свою Родину от внешней агрессии, но и как победа единственно верной коммунистической идеологии, советского строя над нацистами/фашистами, империалистами, предателями и т.п.

Следуя технологии, разработанной У.Эко, выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили его замысел, процесс написания/создания, приемы повествования [Эко, 2005, с.209]. Такого рода подход, на наш взгляд, вполне соотносится с методикой анализа медиатекстов по К.Бэзэлгэт [Бэзэлгэт, 1995] - с опорой на такие ключевые слова медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies),

«языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), так как все эти понятия имеют прямое отношение к идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений.

В качестве примера анализа медиатекста возьмем фильм Валентина Виноградова «Восточный коридор» (1966), созданный вопреки стереотипам советского кинематографического образа войны. Это позволит нам выявить как идеологический, социально-исторический контекст времени создания этого медиатекста, так и его структуру.

Идеология авторов в социокультурном **контексте** *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)*

Под основными авторами медиатекста в данном случае мы будем понимать режиссера и сценариста Валентина Виноградова (1933-2011), сценариста Алеся Кучара (1910-1996), оператора Юрия Марухина (1938-2001).

К моменту создания «Восточного коридора» (1966) советский кинематограф накопил уже немалую базу произведений, связанных с тематикой Второй мировой войны (среди наиболее заметных – «Секретарь райкома», «Она защищает Родину», «Зоя», «Два бойца», «В 6 часов вечера после войны», «Падение Берлина», «Подвиг разведчика», «Звезда», «Летят журавли», «Живые и мертвые», «Иваново детство», «Вызываем огонь на себя» и др.), включая фильмы «партизанской серии», поставленные в Белоруссии («Девочка ищет отца», «Через кладбище» и др.). Среди них чаще всего встречались драмы, но не так уж редко снимались детективы, мелодрамы и даже комедии.

Авторы «Восточного коридора», вопреки сложившимся стереотипам, практически впервые в истории советского кино предложили иную идеологическую концепцию военной темы: война как разрушение гуманистического человеческого начала в целом. Конечно, уже в «Ивановом детстве» (1962) А.Тарковского (кстати, сокурсника В.Виноградова, у которого будущий автор «Восточного коридора» даже сыграл одну из ролей в курсовой работе) пронзительно зазвучал мотив разрушительного воздействия войны на психику ребенка. Авторы «Восточного коридора» пошли дальше, убедительно доказывая, что война – обоюдоострый меч, калечащий души и сердца всех вовлеченных в нее сторон…

Даже само название фильма аллегорично. Известно, что нацистская Германия накануне начала Второй мировой войны настаивала на том, чтобы Польша отдала ей «восточный коридор» шириной в 1 милю для свободной, экстерриториальной коммуникации с Кенигсбергским анклавом. В 1939-1943 годах своего рода «восточным коридором» (по-видимому, к мировому господству) для Третьего рейха стала не только Польша, но и большая часть Восточной Европы, включая, разумеется, белорусские земли… С другой

стороны, Прибалтика, западная часть Украины, Белоруссии и Польши как в 1939-1941, так и в военные/послевоенные годы рассматривались как «восточный коридор» советской геополитической силы в Европе. С 1945 года в этот коридор (в чуть смягченном режиме «стран социалистического лагеря») были включены Польша, Чехословакия, Венгрия и др. восточно-европейские государства.

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).*

Философская притча «Восточный коридор» создавалась во времена излета «оттепели», когда советские художники получили, хотя и дозированный и подцензурный, но все-таки «глоток свободы». Поскольку кинопроизводство (как, впрочем, и иное производство) в 1960-е годы всецело принадлежало государству, то вопрос коммерческой прибыли от проката фильмов, хотя и стоял на повестке дня, но не был всецело доминирующим. Существовал так называемый госзаказ на важные для государственной идеологии темы, такие, как революционная, военная, историко-биографическая и пр. Логично, что в рамках военной темы допускались не только остросюжетные картины типа шпионских детективов «Подвиг разведчика» или «Вдали от Родины», но и фильмы, изначально не рассчитанные на массовую аудиторию, но значимые для годового «темплана».

Таким образом, можно не сомневаться в том, что «Восточный коридор» стоял в тематическом плане студии «Беларусь-фильм» по привычному разделу партизанских драм, рассказывающих о героизме советских людей в годы оккупации.

Однако в итоге фильм вышел совсем не таким, каким его ожидало видеть начальство, и был враждебно встречен не только партийными чиновниками, но вполне либеральными кинокритиками.

Вот как фильм В.Виноградова был оценен, к примеру, в статье 1968 года, написанной Т.Ивановой: «Восточный коридор» принадлежит к числу тех картин, после просмотра которых возникает необходимость заглянуть в аннотацию: понять последовательность событий, попросту разобраться, что к чему. Как будто бы некую простую картину разрезали на много кусков, больших и маленьких, старательно перемешали, встряхнули — и выложился новый причудливый узор-головоломка *(любопытно, что здесь Т.Иванова практически слово в слово предвосхищает претензии, высказанные в 1974 году критиками фильма А.Тарковского «Зеркало» - А.Ф.).* Такова общая композиционная структура и таково же решение, даже чисто изобразительное, каждого отдельного эпизода. Страдальчески воздетая вверху деревянная рука обнажается из-под струящейся массы зерна — это распятие, крест с отломанной перекладиной; причудливо изогнутая коряга

занимает экран, дается в различных ракурсах, гипнотизирует наше воображение — это начало сцены на реке. Поистине словно бы головоломка в головоломке, ребус в ребусе. В конце концов, и во всем этом можно, конечно, разобраться. Но от одного вопроса нам не уйти, это вопрос о внутренней обязательности именно такой формы, о художественной оправданности той смеси жестокого натурализма и изобразительной изысканности, которая царит на экране. … Будет много других сцен, но уже в первой из них полностью обнаружится нечто очень существенное для общей атмосферы картины. Это обилие жестоких эффектов. Это экстравагантность антуража. Это изощренное мастерство оператора. Все вместе взятое — это эстетизация натурализма» [Иванова, 1968, с.94].

Так что остается только удивляться, что, пролежав два года на полке, фильм «Восточный коридор» все-таки вышел в так называемый «ограниченный прокат» 1968 года…

А ведь попади этот фильм на любой западный фестиваль конца 1960-х, он почти наверняка стал таким же триумфатором, как «Летят журавли» или «Иваново детство». Но, увы… После «Восточного коридора» творческая судьба Валентина Виноградова явно не сложилась. Выдающемуся режиссерскому таланту не дали раскрыться, и он был вынужден идти на кинематографические компромиссы, снимая «обычное кино». Блестящий оператор «Восточного коридора» Юрий Марухин снял еще несколько интересных по визуальному решению фильмов («Могила льва», «Хроника ночи»), а потом тоже сник и стал стандартно выдавать «на гора» очередных «Стервятников на дороге»…

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

Ко времени создания «Восточного коридора» помимо рядовых, уже забытых сегодня лент, были поставлены такие выдающиеся фильмы, как «Летят журавли» (1957) М.Калатозова и С.Урусевского, «Баллада о солдате» (1958) Г.Чухрая, «Иваново детство» (1962) В.Богомолова, А.Тарковского В.Юсова, «Живые и мертвые» (1963) К.Симонова и А.Столпера. Каждый из этих фильмов пробивал существенную брешь в кинематографическом официозе стереотипов: драматическая судьба «неправильной» с точки зрения коммунистических ортодоксов Вероники («Летят журавли»), трагический образ малолетнего фронтового разведчика Ивана, которого война лишила детства и превратила в безжалостного мстителя «Иваново детство»), горькие эпизоды сокрушительного поражения советской армии летом 1941 года («Живые и мертвые»)… Однако даже в этих фильмах не нарушались традиционные каноны четкого разделения персонажей на положительных и отрицательных.

Как верно подметил С.Кузнецов, «Восточный коридор» - фильм о партизанской войне в Белоруссии, глядя который понимаешь советских

цензоров, решивших охранить вверенный им народ от столь сильного потрясения. Это не очередной военный «истерн» с лихими перестрелками и по-ленински добрыми секретарями подпольного райкома, а жесткая и пугающая мистическая картина, в которой неясными остаются не только такие мелочи, кто предатель, но и мотивы поведения почти всех персонажей, действующих словно в поле неведомых сил, направляющих, трансформирующих и, в конце концов, убивающих их. Темный и загадочный фильм, отдельные эпизоды которого впечатываются в память навсегда, чтобы навязчивым кошмаром вынырнуть в случайном трипе» [Кузнецов, 1999]. Добавлю, что на протяжении всего фильма авторы создают амбивалентное ощущение зловещей яви и фантомной ирреальности действия.

Конечно же, «Восточный коридор» в заметной степени опирался на завоевания лучших фильмов на военную тему. Как и «Иваново детство», визуальный язык «Восточного коридора» отличается изысканной черно-белой графикой, пропитанной сложной игрой с пространством и символикой. Но это тот случай, когда синематечная цитатность (изобразительные мотивы ранних фильмов А.Вайды, М.Янчо, А.Тарковского, военной тематики чешской «новой волны» («… а пятый всадник – Страх», «Повозка в Вену», «Алмазы ночи»), черно-белых притч И.Бергмана конца 1950-х – начала 1960-х и пр.) органично вошла в фильм, нисколько не повредив его экзистенциальной медитативности, философской и визуальной оригинальности.

Конечно, экспрессивный, сновиденческий стиль (рваный монтаж с прерванными на полуслове диалогами и событиями в духе французской *nouvelle vague*, глубинные композиции кадра, нервные, резкие движения камеры, причудливая игра света, тени и всей гаммы оттенков черного и белого) и притчевый сюжет фильма Валентина Виноградова сегодня легко можно подать в ернической манере Р.Волобуева, который решил, что «Восточный коридор» - это «Бешеные псы» про белорусских партизан, снятые, судя по всему, под впечатлением одновременно от Бергмана, новой волны и еще черт знает чего, с музыкой Таривердиева и совершенно сумасшедшей операторской работой. Герои в фашистском застенке через систему флешбэков пытаются понять, кто их выдал (так, кстати, и не понимают до конца). Построено все на двух одинаково крамольных вещах — на христианских символах и такой холодной, патологической как-бы-бергмановской эротике. То есть коллаборационист насилует крестьянскую девочку в элеваторе, а элеватор — это бывший костел, и она мучительно ползет по зерну к распятию. Молодую Валентину Титову расхристанные качки-фашисты в белых рубахах собираются пытать током, говорят: «раздевайся» … Еще есть дочка еврейского ученого, которая выглядит как пародия на Анну Карину (актриса многих фильмов Ж.-Л.Годара 1960-х – А.Ф.) и по концлагерю ходит в коротком черном платье и на высоких

каблуках. Концлагерь вообще такая скорее метафорическая вещь — туда люди приходят, уходят, всё чуть ли не на добровольной основе. И еще — сидят в фильме только фашисты. Герои или стоят, отбрасывая тени, или полулежат с перебитыми ногами. Если герой садится, это уже почти переход на темную сторону. В конце режиссер совсем сходит с ума: уничтожение минского гетто снято в виде формализованной экспрессионистской мистерии, с дико пижонским пролетом камеры по сложной траектории, на заднем плане, значит, топят людей, на переднем — бегает туда-сюда совершенно голая блондинка и спорит с Богом» [Волобуев, 2008].

Однако ироничный задор Р.Волобуева еще раз подтверждает правоту У.Эко: «Тексты, нацеленные на вполне определенные реакции более или менее определенного круга читателей (будь то дети, любители «мыльных опер», врачи, законопослушные граждане, представители молодежных «субкультур», пресвитерианцы, фермеры, женщины из среднего класса, аквалангисты, изнеженные снобы или представители любой другой вообразимой социопсихологической категории), на самом деле открыты для всевозможных «ошибочных» декодирований» [Эко, 2005, с.19].

Поэтому как шестидесятническое неприятие «Восточного коридора» Т.Ивановой в 1968 году, так и его стёбное отторжение Р.Волобуевым в 2008, ничуть не отменяет разделяемого мною мнения А.Шпагина: «Валентин Виноградов, абсолютный еретик, обогнавший свое время лет эдак на тридцать. … В фильме Виноградова «Восточный коридор» оккупированный немцами город представлен в духе абсурдистского карнавала, где все привычные знаки и стереотипы сдвинуты с закрепленных за ними мест. Каждое действие выкручивается в бессмыслицу, в хаос. И только концлагерь несет в себе какое-то смысловое начало — в нем хотя бы можно ощутить себя среди таких же, как ты, узников и попытаться совершить побег — в невнятную и параноидальную «свободу», где все подозревают друг друга. «Дайте мне другую войну!» — кричит брошенный в застенок один из персонажей фильма, сам уже не в силах разобраться, свой он или чужой. Здесь уже такое отстранение, что диву даешься — нечто подобное в конце 60-х можно увидеть только в чешском кинематографе о войне!» [Шпагин, 2005].

В цитате А.Шпагина есть неточность. Упомянутый персонаж в застенке выкрикивает куда более опасную для цензуры фразу: «Дайте нормальную войну! Без заложников! Чтобы не отбивали мочевой пузырь, чтобы в кишки не зашивали живых крыс!». Еще острее этот крик в контексте фильма становится оттого, что «Восточный коридор» открывается закадровой цитатой приказа фельдмаршала Кейтеля, призывающей немецкую армию к самым жестоким действиям против советских солдат и партизан именно по причине того, что те не желают соблюдать правила «нормальной войны»…

Авторы «Восточном коридора» недвусмысленно утверждают: «нормальной войны» нет, она всегда бесчеловечна, всегда подавляет личность насилием и страхом. Подпольщики и партизаны из «Восточного коридора» боятся и подозревают всех и вся, и готовы уничтожить любого – будь то мужчина или женщина – при малейшей тени сомнения…

Вот здесь и возникает контрапункт с чеканным закадровым голосом диктора, зачитывающим по радио победные сводки о подвигах подпольщиков и партизан… Но это только по радио все ясно и просто – черное и белое, герои-патриоты и враги-нелюди…

А на деле среди нацистов есть и такие, как начальник тюрьмы, склонные к ироничным философским диалогам о «палаче и жертве» со своим заключенным-художником. Особую достоверность этим сценам придает то, что нациста играет литовец Волдемар Акуратерс, побывавший и на службе в немецкой армии, и в сталинских лагерях… А среди партизан – такие как Лобач (в колоритном исполнении Регимантаса Адомайтиса, он здесь чем-то напоминает Евгения Урбанского) – чужой среди всех, подозреваемый в предательстве, он мощно и страстно идет навстречу неизбежной смерти…

Касаясь трактовки военной темы в кинематографе чешской «новой волны», Я.Лукеш верно подметил значимость демифологизирующих и тревожных мотивов в фильмах «…а пятый всадник Страх» (1964), «Да здравствует республика» (1965), «Повозка в Вену» (1966), «Алмазы ночи» (1964) и др. Но «особенно это влияние заметно в «Магазине на площади» (1966), режиссеры которого, Я.Кадар и Э.Клос поставили зрителя перед принципиальной дилеммой нравственной ответственности человека, поддающегося давлению власти» [Лукеш, 2002]. Полагаю, что в «Восточном коридоре» эта проблематика проявилась с той же силой: давление Власти (нацисткой, советской, подпольной и пр.), достигающее апофеоза во время любой войны, ломает судьбы персонажей, всякий раз заставляя их делать тяжелый выбор, жертвоприношение, но в итоге всё равно превращая их в марионеток истории…

Вопреки упрекам в жестоком натурализме, авторы даже самые страшные сцены (террор, казни, пытки) показывают без кровавых и жутких подробностей… При этом ничуть не проигрывая в эмоциональном воздействии. Особенно ярко это ощутимо в сцене холокоста - массового уничтожения нацистами евреев, тонущих в бурлящих потоках воды: никаких реалистических подробностей – это мистерия смерти и противостояния ей молитвой…

Да, религиозная тема звучит в «Восточном коридоре» отчаянно смело. Красавица-героиня, сыгранная Валентиной Титовой, говорит своему мужу-скульптору, что тот похож на апостола Петра (напомним, что, тот, охваченный слабостью духа, трижды отрекся от Христа). Однако после ареста жены нацистами скульптор не сбежал в лес, к партизанам, считая, что так он предаст любимую женщину. И, показывая друзьям-художникам на

репродукцию фрески Микеланджело «Страшный суд», скульптор находит там «свое» лицо – лик охваченного ужасом грешника, у которого уже нет сил и воли Божьей – ни для борьбы, ни для отречения, ни даже для жизни…

Религиозная символика в духе живописи эпохи ренессанса ощутима и в композициях многих кадров, особенно снятых в соборе и в бывшем костеле, превращенном в зернохранилище.

С горькой иронией и аллюзиями в сторону интеллектуалов-шестидесятников, лирично воспевавших «комиссаров в пыльных шлемах», показаны в «Восточном коридоре» коллаборационисты. И главный редактор местной газеты, еще год назад писавший, наверное, нечто пафосное по поводу светлого коммунистического будущего. И художественная богема, приспосабливающая к новому режиму…

Особое место в «Восточном коридоре» занимают женские персонажи. Эротически привлекательные, готовые на самопожертвование, они остаются недоступными (по крайне мере в кадре) для персонажей-мужчин…

Валентин Виноградов использует музыку по принципу тотального контраста. В таривердиевской мелодии звучат светлые ноты надежды, а на экране царит безысходность. Когда даже невероятно удачный вроде бы побег подпольщика прямо из гестаповского кабинета тут же оборачивается роковой встречей со старым знакомым, за которым, оказывается, ведется нацистская слежка…

На мой взгляд, «Восточный коридор» - предтеча не только партизанской драмы А.Германа «Проверка на дорогах» (1971), но и его же фантасмагорического «Хрусталева…» (1998). Более того, в некоторых эпизодах притчи Валентина Виноградова возникают отчетливые параллели с еще не поставленными в ту пору «Звездами и солдатами» (1967) Миклоша Янчо и «Гибелью богов» (1968) Лукино Висконти с их завораживающей пластикой кадра и отстраненным эротизмом в оркестровке насилия.

В последние годы в России поставлено немало фильмов и сериалов о войне. И авторы этих медиатекстов, не испытывая цензурного давления, раскрывают перед нами драматические страницы «роковых сороковых»… Но даже на этом фоне, казалось бы, навечно забытый и обруганный, «Восточный коридор» [подробнее о твочестве В.Виноградова и его фильме «Восточный коридор» см. в статьях: Герщензон, 2011, с.137-144; Федоров, 2011, с.110-116] и сегодня не выглядит устаревшим – ни по киноязыку, ни по проблематике. «Рукописи», действительно, не горят…

Фильмография

«Восточный коридор». СССР, 1966. Сценаристы Алесь Кучар, Валентин Виноградов. Режиссер Валентин Виноградов. Оператор Юрий Марухин. Художник Е.Игнатьев. Композиторы М.Таривердиев, Э.Хагагортян. Актеры: Регимантас Адомайтис, Викторас Плют, Людмила Абрамова, Валентина Асланова (Нехорошева), Валентина Титова, Елена Рысина, Борис Марков, Волдемар Акуратерс, Бронюс Бабкаускас и др.

10. Анализ медиатекста, содержащего сцены насилия (на примере фильма «Груз 200» (2007)

Основоположник медиаобразовательной теории развития критического мышления – британский ученый Л.Мастерман (L.Masterman) считает, что поскольку медийная продукция - результат сознательной деятельности, логично определяются, по меньшей мере, четыре области изучения: 1) на ком лежит ответственность за создание медиатекстов, кто владеет средствами массовой информации и контролирует их? 2) как достигается необходимый эффект? 3) каковы ценностные ориентации создаваемого таким образом мира? 4) как его воспринимает аудитория? [Masterman, 1985]. То есть налицо стремление Л.Мастермана ориентировать аудиторию не только на развитие критического мышления, но и на анализ механизмов идеологического воздействия и ценностей того или иного медиатекста.

Исходя из тезисов Л.Мастермана и следуя методике, разработанной У.Эко (U.Eco), выделим следующие значимые для анализа медиатекстов позиции: авторская идеология; условия рынка, которые определили замысел, процесс создания медиатекста и его восприятие аудиторией; приемы повествования [Эко, 2005, с.209].

В качестве примера для такого рода анализа выберем вызвавший противоречивые мнения публики фильм А.Балабанова «Груз 200» (Россия, 2007), что позволит нам также затронуть и актуальную проблему медийного насилия и его воздействия на несовершеннолетнюю аудиторию.

Авторская идеология в социокультурном контексте *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)*

Если верить автору сценария и режиссеру фильма «Груз 200» Алексею Балабанову, его идеологический посыл прозрачен: «Это просто кино про 1984 год, каким я его помню, каким я его представляю и вижу. Мне хотелось сделать жесткий фильм о конце Советского Союза - вот я его и сделал» [цит. по: Некрасов, 2007].

Поклонникам «Груза 200» такого рода трактовка представляется слишком лапидарной. Писатель, журналист, телеведущий и киновед и лауреат множества премий Д.Л.Быков, к примеру, пишет, что это «фильм выдающийся: возможно, главное кино года. Скажу больше: один кадр, в котором на кровати гниет в парадной форме мертвый десантник, поперек кровати лежит голый застреленный Баширов, в углу комнаты околевает настигнутый мстительницей маньяк, а между ними на полу рыдает в одних носках его голая жертва, невеста десантника, а в комнате кружат и жужжат бесчисленные мухи, а в кухне перед телевизором пьет и улыбается безумная мать маньяка, а по телевизору поют «Песняры» — разумеется, «Вологду-гду», - этот кадр служит абсолютной квинтэссенцией русской реальности начала 80-х и вмещает в себя такое количество смыслов, что критика наша

наконец-то наинтерпретируется, если не разучилась окончательно» [Быков, 2007].

Д.Быкову вторит А.Солнцева: «Образ главной героини я готова на полном серьезе соотнести с нашей несчастной страной, столь же лишенной воли и отупевшей от невероятного насилия, которое совершали с ней на протяжении последнего столетия безумные ее сыны… Ассоциаций возникает множество: и наша российская невероятная терпимость к злу, к подонкам, которые спокойно живут рядом; и удивительное безразличие к окружающему ландшафту; и странная привязанность к метафизическим спорам на фоне равнодушия к близким; и умение легко для самих себя заменять суть - фантомами, а реальность - вымыслом…» [Цит. по: 1984: Критики «Сеанса» о фильме А.Балабанова, 2007].

К еще большим концептуальным обобщениям приходит М.Кувшинова: «Фильм Балабанова выбивает из-под тебя почву, лишает точки опоры, раз и навсегда избавляет от любого частного, религиозного и социального идеализма. Это самый жесткий и честный ответ на все, что происходило и будет происходить в нашей стране, и вообще - в мире под этим небом» [Цит. по: 1984: Критики «Сеанса» о фильме А.Балабанова, 2007].

Казалось бы, мы имеем дело с консолидированным мнением профессионалов-искусствоведов, которые, открывая «подземные коридоры метафор», в силу своего фундаментального образования обнаружили в медиатексте А.Балабанова философскую глубину и мощное идеологическое, почти что «оруэлловское» послание человечеству.

Однако не менее авторитетная группа профессионалов [Кичин, 2007; Кудрявцев, 2007; Матизен, 2007; Павлючик, 2007 и др.], анализируя «Груз 200», попутно обращая внимание на то, что появление маньяков-убийц никоим образом не зависит от типа государственного устройства, пришла к противоположным выводам, утверждая, например, что «вся изображенная им картина жизни, смехотворная с точки зрения элементарного правдоподобия, легко укладывается в жесткую режиссерскую концепцию, суть которой – показать агонию, маразм советской системы, разлагающейся подобно тем самым трупам (нехитрая метафора), что гниют в квартире насильника-мента. … Жесткий, уверенной рукой сделанный фильм ужасов, настоянный на социальной «чернухе», хорроре и сексуальном насилии… Герои «Груза 200» (читай, население страны в миниатюре) - это какое-то скопище уродов, дегенератов, пьяниц, криминальных элементов, в лучшем случае, глубоко равнодушных ко всему на свете людей» [Павлючик, 2007].

Еще жестче вывод В.С.Кичина, не увидевшего в «Грузе 200» даже «уверенной руки» автора: «Тогда зачем именно этот сюжет понадобился Балабанову для его версии «1984»? А все просто: хочется быть Оруэллом. Такая художественная задача: год действия выбран с явным намеком. Но кишка тонка, талант скуден, со вкусом скверно, фантазия убога, а чувства меры нет совсем» [Кичин, 2007].

Словом, с одной стороны фильм А.Балабанова трактуется как экстремальное (а то и мессианское) идеологическое послание, а с другой – как чернушный «ужастик», скверная по вкусу и профессиональному уровню фантасмагория или почти пародийный «трэш» (см. также фрагменты отзывов зрителей из форума сайта фильма «Груз 200», процитированные в приложении).

Идеологическому анализу медиатекста может помочь таблица 11, где учитываются основные приемы манипулятивного воздействия медиа на аудиторию (многие из которых, на наш взгляд, ощутимо просматриваются в «Грузе 200»):

Таблица 11. Основные приемы манипулятивного воздействия медиа на аудиторию

- «оркестровка» - психологическое давление в форме постоянного повторения тех или иных фактов вне зависимости от истины;
- «селекция» («подтасовка») – отбор определенных тенденций – к примеру, только позитивных или негативных, искажение, преувеличение (преуменьшение) данных тенденций;
- «наведение румян» (приукрашивание фактов);
- «приклеивание ярлыков» (например, обвинительных, обидных и т.д.);
- «трансфер» («проекция») – перенос каких-либо качеств (положительных, отрицательных) на другое явление (или человека);
- «свидетельство» – ссылка (не обязательно корректная) на авторитеты с целью оправдать то или иное действие, тот или иной лозунг;
- «игра в простонародность», включающая, к примеру, максимально упрощенную форму подачи информации.

Исходя из этого, для анализа медиатекстов в учебной аудитории можно использовать следующие методические приемы:

- «просеивание» информации (к примеру, для медиатекстов, претендующих на документальность, эффективно аргументированное выделение истинного и ложного, очищение информации от «румян» и «ярлыков» путем сопоставления с действительными фактами и т.д.);
- снятие с информации ореола «типичности», «простонародности», «авторитетности»;
- критический анализ целей, интересов «агентства»/авторов медиатекста.

Вписав название «Груз 200» в левую колонку таблицы 12, читатель данного текста может систематизировать свои выводы по поводу этого фильма, вызвавшегося столь полярные мнения - как у профессионалов-киноведов, так и обычной аудитории.

Таблица 12. Идеологический анализ медиатекста

Названия конкретного медиатекста	***Описание идеологических воздействий в конкретном медиатексте:***								
	«оркестровка» («постоянное повторение»)	**«селекция»**	**«приклеивание ярлыков, создание образа врага»**	**«наведение румян, создание позитивного имиджа»**	**«трансфер» (перенос качеств с одного объекта на другой)**	**«свидетельство», «ссылка на авторитеты»**	**«упрощение» («игра в простонародность»)**	**«отвлечение/переключение внимания»**	**«ложь или полуправда»**

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста, его восприятию аудиторией *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).*

Возникает вопрос, почему А.Балабанов решил рассчитаться с советской властью именно в 2007 году, тогда как другие российские авторы сделали это кто на 15, а кто и на 20 лет раньше (не говоря уже об А.И.Солженицыне, который писал и публиковал «Архипелаг Гулаг» с реальным риском для своей жизни еще в 1960-х)? Вполне вероятно, что один из вариантов ответа кроется именно в открывшейся к началу XXI века возможности «трэшэвой» трактовки серьезных социальных и идеологических проблем. Такого рода подход А.Балабанов не так давно продемонстрировал в «Жмурках» (2005), а теперь перенес его (попутно избавившись от тяжеловесного «черного юмора») в «Груз 200».

Скорее всего, авторы фильма (к коим, естественно, относится и продюсер С.Сельянов, - мотор медийного агентства, год за годом курирующего радикальные киноэксперименты А.Балабанова) заранее рассчитывали на полярные трактовки своего произведения, потому что в современном социокультурном контексте атмосфера скандала, конфронтация в спорах о степени правдоподобности, реальности и шокового натурализма в значительной степени помогает продвижению товара на медийном рынке.

Конечно, в обычном кинотеатрах «Груз 200» в силу своей специфики был обречен на маргинальный прокат: «за 11 дней он собрал всего 300 тысяч долларов - на порядок меньше, чем «Жмурки» и втрое меньше, чем «Мне не больно» [Матизен, 2007]. Его побрезговали взять в конкурс и мало-мальски заметные международные фестивали. Однако на «носителях», предназначенных для индивидуального просмотра (видео, DVD, компьютерные диски, компьютерные файлы) этот медиатекст пользовался куда большим спросом. А спрос этот в существенной степени подпитывался «брэндовой» рекламой «Груза 200» («Смотрите новый шокирующий фильм

культового режиссера «Брата» и «Брата-2»!) и противоречивой реакцией со стороны журналистов, критиков и публики (благодаря интернет-сайтам продвинутая часть массовой аудитории сегодня практически мгновенно реагирует на любое мало-мальски заметное событие в политике, экономике и культуре).

Но не стоит сбрасывать со счетов и коммерческий потенциал медийного насилия, которое всегда занимало большое место в творчестве А.Балабанова. И тут, думается, прав К.А.Тарасов: «В рамках современной киноиндустрии, ориентированной на извлечение максимальной прибыли, живописание насилия является, пожалуй, экономически наиболее выгодным элементом фильма. Создание серьезных и вместе с тем увлекательных картин, затрагивающих важные, волнующие многих вопросы, в творческом отношении задача очень сложная, требующая много сил и времени. Насыщение же фильма драками, перестрелками, погонями и пр. позволяет создателям укладываться в сжатые сроки, компенсировать малую увлекательность сюжета и характеров, слабую игру актеров, отсутствие сколько-нибудь значимой темы и т.д. и привлекать непроизвольное внимание зрителя» [Тарасов, 2003, с.123].

Известно, что ученые отмечают некоторые разночтения в подходах к проблеме медианасилия у психологов, политиков, учителей и родителей, так как, сетуя на поток агрессивных персонажей индустрии развлечений, они забывают спросить, почему, собственно, существует огромный рынок литературы, фильмов, мультфильмов, компьютерных/видеоигр, игрушек с тематикой насилия? Политики и остальные, кто обсуждает тему медийного насилия, фокусируют внимание только на **продукции**, игнорируя ее **восприятие** публикой. Психологи тоже игнорируют привлекательность насилия в развлекательной сфере, уделяя основное внимание его **воздействию**» [Goldstein, 1998b, p.1].

В последнее время было очень много дискуссий по поводу связи между медианасилием и агрессивным поведением несовершеннолетних. «Исследования подтвердили, что постоянный, частый просмотр эстетизированного и «обыденного» насилия, влияет на отношение к нему детей, на их эмоциональное ожесточение, и иногда - и на их собственные агрессивные поступки. (...) Ожесточение, равнодушие к человеческим страданиям, которые вызывают у детей медиа, - это медленный, скрытый процесс» [Cantor, 2000, p.69].

Между тем, медийное насилие все сильнее проникает в российское общество, где на практике не существует ни эффективной системы возрастных рейтингов для просмотра и продажи аудиовизуальной продукции, ни системы контроля по отношению к демонстрации сцен насилия на экране; и где, вопреки всем усилиям отдельных педагогов-энтузиастов, остается слабо развитым движение медиаобразования в

школах, колледжах и университетах, учреждениях дополнительного образования и досуга.

Учитывая, что в России при продаже видеокассет и DVD дисков возрастные ограничения практически не соблюдаются, можно предположить, что значительной частью зрителей «Груза 200» была несовершеннолетняя аудитория, которую медийное насилие притягивает куда больше, чем взрослую часть населения.

В результате длительных исследований Дж.Кэнтор (J.Cantor) детально классифицировала семь возможных причин притягательности сцен насилия для аудитории (прежде всего – несовершеннолетней):

1)желание испытать волнение (медийное насилие возбуждает, усиливает эмоциональное волнение. Существуют доказательства, что просмотр сцен с насилием или угрозы насилия значительно активизирует сопереживание, увеличивает скорость сердцебиения и давление даже у взрослых. Воздействие медийного насилия на уровень взволнованности было отражено в экспериментах, во время которых измерялось сердцебиение и температура кожи [Cantor, 1998, p.96-98]; в нашем исследовании среди 450 школьников 13,1% отметили волнение среди главных факторов контакта с насилием, еще 9,1% респондентов данного возраста указали на свою эмоциональную оживленность;

2)стремление виртуально испытать агрессию (эффект эмпатии): многим медийным реципиентам нравится виртуально участвовать в агрессивных действиях. Например, в одном из исследований «48% школьников ответили, что они всегда сочувствуют жертве, а 45% сказали, что они всегда сопереживают «плохому парню». Немного больше (59%) подчеркнули, что они хотят быть «хорошими героями». Меньшинство (39%) призналось, что им нравится смотреть, как на экране люди дерутся, причиняют друг другу боль и т.п. Эти данные говорят о том, что увлечение медиатекстами, содержащими натуралистическое изображение сцен насилия, имеет прямое отношение к процессу получения удовольствия от созерцания подобных сцен, к нередкой идентификации с агрессором, а не с положительным персонажем или жертвой» [Cantor, 1998, p.98-99]; по данным нашего исследования, чувство агрессивности в связи с просмотром экранного насилия испытывали 8,4%, а чувство ожесточения – 7,8% из 450 опрошенных школьников;

3)игнорирование ограничений (эффект «запретного плода): родители часто лимитируют доступ детей к медийному насилию, отчего такого рода эпизоды становятся для определенной части несовершеннолетних более желанными;

4)попытка увидеть насилие и агрессию, отражающие свой собственный опыт. В этом смысле агрессивные люди любят смотреть программы, показывающие характерное для них поведение. Исследования показывают, что люди, которые в реальной жизни ведут себя агрессивно,

останавливают свой выбор на более агрессивных программах [Cantor, 1998, p.102-103]. Этот вывод подтверждается исследованиями К.А.Тарасова так называемой «группы риска» [Тарасов, 2002, с.154-155];

5)изучение окружающего криминального мира (постижение роли насилия в обществе и районе обитания данной аудитории); люди, «для которых насилие является неотъемлемой частью их социального круга, больше интересуются насилием на экране» [Cantor, 1998, p.104].

6)самоуспокоение (эффект предчувствия): контакт с медиатекстами, содержащими сцены насилия, иногда помогает людям отвлечься от собственных жизненных страхов и реальных проблем, так как, к примеру, типичный сюжет телесериалов заканчивается торжеством порядка и правосудия [Cantor, 1998, p.105-106]. О рекреативном факторе, привлекающем их в медиатекстах, заявил каждый десятый опрошенный мною школьник;

7)гендерный эффект (роль насилия в гендерной составляющей социализации). В детской аудитории имеется гендерная разница в восприятии сцен насилия. «Когда мальчики и девочки смотрят одну и ту же телепередачу, первые могут быть более подвержены «эффекту агрессии» и идентификации с типичным агрессивным мужским персонажем, тогда как девочки в большей степени испытывают страх, потому что идентифицируют себя с типичным женским персонажем-жертвой» [Slaby, 2002, p.316]; в ходе нашего исследования было четко зафиксировано, что школьников мужского пола среди активных любителей экранного насилия вдвое больше, чем женского. Среди опрошенных мною 450 учащихся от 7 до 17 лет 21,0% поклонников насилия на экране были мальчиками/юношами и только 12,4% - девочками/девушками. Эти выводы подтверждаются и другими российскими исследователями [Собкин, Глухова, с.2; Тарасов, 2002, с.153-154].

Помимо классификации Дж.Кэнтор существует классификация причин привлекательности медийного насилия для аудитории, разработанная в процессе многолетних исследований Дж.Голдштайном (J.Goldstein):

1)Субъектные характеристики. Наибольший интерес к теме насилия проявляют: мужчины; индивиды: в большей степени, чем обычно, склонные к агрессивности; чьи потребности в возбуждении и острых ощущениях можно определить в диапазоне от умеренной до высокой; находящиеся в поиске своего социального «Я», или способа подружиться со сверстниками; склонные к «запретному плоду»; желающие увидеть восстановленную справедливость; способные сохранить эмоциональную дистанцию, для того, чтобы визуальные образы не вызывали слишком большое волнение.

2)Использование сцен, содержащих насилие: для управления настроением; для регуляции волнения и возбуждения; для возможности выражения эмоций;

3)Характеристики изображения насилия, которые повышают их привлекательность: нереальность (музыка, монтаж, декорации);

преувеличенность или искаженность, фантастический жанр; предсказуемый результат; справедливый финал);

4)Контекст. Сцены насилия (например, военная или криминальная тематика) более привлекательны в безопасной, знакомой обстановке [Goldstein, 1998a, p.223].

Кроме того, существует мнение, что сцены насилия/агрессии в медиатекстах «психологически готовят человека к напряженным эмоциональным ситуациям; позволяют проявить в символической форме свою физическую активность и способность действовать в кризисных ситуациях, осуществлять психическую саморегуляцию в момент замешательства» [Петрусь, 2000].

Понятно, что все эти факторы в той или иной степени привлекают внимание аудитории и к «Грузу 200», безотносительно к его художественным качествам (по отношению к которым мнения профессиональной и массовой аудитории также жестко разделились, и вовсе не по принципу «профессионалы против любителей»).

На основании анализа результатов проведенного исследования и изученных трудов отечественных и зарубежных ученых нами была разработана следующая ***типология восприятия медийного насилия аудиторией:***

1) активное, целенаправленное позитивное восприятие экранного насилия на уровне отождествления со средой, фабулой и/или с жестокими/агрессивными персонажами медиатекста;
2) пассивное (без четко выраженного отношения) восприятие экранного насилия на уровне частичного отождествления со средой, фабулой и/или жестокими/агрессивными персонажами медиатекста;
3) активное, целенаправленное негативное восприятие экранного насилия на уровне отождествления со средой, фабулой и/или жертвами жестоких/агрессивных персонажей медиатекста;
4) активное, целенаправленное негативное восприятие экранного насилия на уровне противостояния позиции/действиям жестоких/агрессивных персонажей медиатекста и/или позиции создателей медиатекста.

Обратившись к цитатам из статей профессиональных критиков, так и отзывов обычных зрителей о «Грузе 200» (приведенных в приложении) нетрудно заметить, как разработанная нами типология восприятия медийного насилия проявляется на конкретных примерах.

Сравнивая отмеченные Дж.Кэнтор (J.Cantor) и Дж.Голдштайном (J.Goldstein) причины заинтересованного восприятия сцен медианасилия аудиторией, можно обнаружить немало сходства (желание испытать волнение/возбуждение, сопереживание, страх, предчувствие счастливой развязки, эффект «запретного плода» и т.д.). При этом «более распространенными и часто недооцененными являются две из них – страх и равнодушие к сценам насилия» [Kunkel, Wilson, and others, 1998, p.155-156].

Наш исследовательский опыт [Fedorov, 2000; Федоров, 2001; 2004; 2007] также показал, что большинство из этих причин очень часто проявляются в детской аудитории. Чувство страха по отношению к экранному насилию свойственно в целом 15,3% аудитории учащихся. Однако у 7-8-летних оно гораздо выше – 20,0%. В своих чувствах равнодушия, безразличия, вызванного сценами медианасилия, признался каждый десятый из опрошенных мною несовершеннолетних.

Американская исследовательская группа во главе с учеными Л.Эроном и Р.Хюсмэном, следила за телевизионными пристрастиями группы несовершеннолетних в течение 22-х лет. В итоге обнаружилось, что «просмотр насилия по телевидению – фактор, по которому можно спрогнозировать жестокое или агрессивное поведение в дальнейшей жизни, и он превосходит даже такие общепринятые факторы, как поведение родителей, бедность или расовая принадлежность» [Cannon, 1995, p.19].

Я разделяю точку зрения Дж.Голдстэйна: «На привлекательность насилия влияет не только конкретная ситуация, в которой находится аудитория, но и общество в целом. Интерес к изображению насилия меняется со временем. Можно проследить исторические сдвиги, когда показ насилия считается допустимым, или чрезмерным» [Goldstein, 1998a, p.221].

В этом контексте современная социокультурная ситуация в России отличается, на мой взгляд, чрезвычайной терпимостью к «радикальному» медийному насилию и агрессии. Создатели «Груза 200», точно просчитав конъюнктуру рынка, решили, что отечественная аудитория «созрела» для их «радикальной концепции» именно сейчас, когда, несмотря на маскировочные декларации, в российских медиа сняты все былые табу на степень натурализма в изображении насилия.

Итак, исходя из вышеизложенного, ***основные причины притягательности медиатекстов***, содержащих сцены насилия, у аудитории, можно обобщить следующим образом: развлечение, рекреация, компенсация, желание испытать волнение/страх; стремление виртуально испытать агрессию (эффект эмпатии); отождествление с агрессивным персонажем или персонажем-жертвой (эффект идентификации) игнорирование ограничений (эффект «запретного плода); попытка увидеть насилие/агрессию, отражающие свой собственный опыт; изучение окружающего криминального мира (постижение роли насилия в обществе и в районе обитания данной аудитории); эффект самоуспокоения, т.е. эффект предчувствия счастливого финала и осознания того, что «весь этот кошмар происходит не со мной»; гендерный эффект и т.д.).

Все это полностью соотносится с основными ***теориями «медийных эффектов»,*** которые описывают следующие механизмы воздействия аудиовизуальных произведений, содержащих сцены насилия:

- манипулирование чувством страха (например, стимулирование чувства страха перед агрессией и насилием);

- обучение аудитории насильственным/агрессивным действиям с их последующем совершением в реальной жизни (насилие как допустимый способ решения любых проблем);
- стимуляция, возбуждение агрессивных, подражательных инстинктов аудитории, ее аппетита по отношению к сценам насилия (особенно по отношении к аудитории с нарушенной психикой);
- «прививка» аудитории чувства равнодушия, безразличности к жертвам насилия, снижение порога чувствительности по отношению к проявлению насилия в реальной жизни;
- «катарсический», виртуальный и безопасный для окружающих выход агрессивных эмоций, не приводящих к негативным последствиям в реальной жизни.

Бесспорно, авторы «Груза 200» могут сколько угодно открещиваться от того, что они ***сознательно*** просчитывали такого рода ***аттракционы воздействия медийного насилия***, однако, как известно, конечный результат совсем не обязательно связан с ***осознанными*** авторскими намерениями. Сознательно или бессознательно, расчетливо или интуитивно… Важен результат, в данном случае, в виде медийного продукта, главным аттракционом которого стало «радикально» и натуралистично показанное насилие в различных его ипостасях.

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

На наш взгляд, «Груз 200» построен на несложных противопоставлениях:

1) безжалостный маньяк и его беззащитные жертвы (см. фольклорные корни сказки о Волке и Красной Шапочке);

2) равнодушное государство и его «граждане-винтики», которых оно посылает погибать на войне или обрекает на жалкое прозябание в ужасных бытовых условиях;

3) наивность героини (Красной Шапочки) и коварство маньяка (Серого Волка);

4) планы (дочери большого начальника – Красной Шапочки; маньяка – Серого Волка; местного самогонщика - строителя «Город Солнца»; профессора-атеиста) и полярные им конечные результаты.

При этом медиатекст А.Балабанова вполне укладывается в традиционную структуру сюжетных стереотипов триллера или хоррора (таблицы 13 и 14).

Таблица 13. Структура сюжетных стереотипов медиатекстов жанра триллера

персонажи	*существенное изменение в жизни персонажей*	*возникшая проблема*	*поиски решения проблемы*	*решение проблемы/ возврат к стабильной жизни*
мирные жители, маньяк	маньяк совершает серию убийств	нарушение закона, жизнь каждого мирного персонажа под угрозой	преследование маньяка героем(ми) и/или стражем(ми) закона	уничтожение/ арест маньяка, возвращение к мирной жизни

Таблица 14. Структура сюжетных стереотипов медиатекстов жанра хоррора

персонажи	*существенное изменение в жизни персонажей*	*возникшая проблема*	*поиски решения проблемы*	*решение проблемы/ возврат к стабильной жизни*
мирные жители, чудовище	чудовище нападает на мирных жителей	нарушение мирной жизни	борьба мирных жителей (или выдвинувшегося из их числа мужественного героя) с чудовищем	уничтожение чудовища, восстановление мирной жизни

Как верно отмечает С.В.Кудрявцев, в «Грузе 200» «обнаруживается поразительная перекличка с методами и формами пропагандистского искусства тоталитарных режимов XX века – будь то советский или нацистский». … Главной его (фильма) особенностью, роднящей с прежним «правильным способом художественного постижения реальности», оказывается типизация всего сущего. Мы видим на экране не характеры, а обобщенные типы, упрощенные схемы, хоть и в человеческом обличье, пребывающие во вроде бы частной ситуации, которой специально приданы черты типических обстоятельств» [Кудрявцев, 2007].

Однако именно такого рода сверхупрощенная типизация пришлась по душе последовательным поклонникам фильма А.Балабанова. К примеру, А.Вострикову «сразу ясно: это очень сложно выстроенный целостный художественный образ. В нем каждый персонаж, каждый эпизод, каждое произнесенное слово, каждая деталь - одновременно и реальность, и функция, и идея, и символ. Ничего не выдернуть. В нем очень сложно выстроенная достоверность, дотошно воспроизведенная в деталях до мелочей и вместе с тем завязанная в узел недрогнувшей авторской рукой» [Цит по: 1984: Критики «Сеанса» о фильме А.Балабанова, 2007]. Поэтому «прекрасен этот парень - образ Советского Союза. Он и в соответствующей хоккейной фуфайке» [Свинаренко, 2007]. Так и персонаж А.Серебрякова

оказывается «символом русского народа со всем его интеллектуализмом и оппортунизмом, которые при этом легко утопают в беспробудном пьянстве. А … профессор-атеист - символом интеллигенции, которая трусливая и соглашательская, но все же совесть имеет» [Гладильщиков, 2007].

Уход авторов «Груза 200» от раскрытия психологии своих персонажей воспринимается частью кинокритиков с позитивным воодушевлением: «Милиционер Журов как и Данила Багров именно сверхчеловек, в ницшеанском понимании этого слова. Настолько сверхчеловек, что непонятно — сверхчеловек или маньяк. Очевидно, что Балабанов отказывается от привычных реалистических психологических мотивировок, они в какой-то мере условны, но степень психологического давления, которое оказывает фильм на зрителя, такова, что об этой условности не успеваешь вспоминать» [Реплика А.Секацкого в: 1984: Критики «Сеанса» о фильме А.Балабанова, 2007].

Изобразительный ряд «Груза 200» с его откровенной имитацией светоцветовой неряшливости советской пленки 1970-х – 1980-х годов прошлого века также воспринимается аудиторией неоднозначно. Можно, наверное, согласиться с тем, что «Груз-200» стилизован под «фольклорную позднесоветскую страшилку», опорой на которую «определяется тут и все остальное: схематизм персонажей, переизбыток непроработанных фабульных поворотов, простой перебор стертых изображений, демонстративная беспросветность происходящего» [Реплика И.Манцова в: 1984: Критики «Сеанса» о фильме А.Балабанова, 2007].

Однако трудно согласиться с восторгами относительно «качественного» изображения насилия в фильме о «подлинной» жизненной реальности. «От «Груза» я, - пишет, к примеру, И.Свинаренко, - вот какое впечатление лелею: чувство, что я не кино смотрю, а подсматриваю за настоящей жизнью и страстно желаю узнать, что же дальше. Такое бывает с детьми, и такое впадение в детство мне дорого. … Вот это имперское настроение, этот его восторг от былой советской мощи, эта эпическая печаль при показе гробов и десантников, улетающих в Афган! Это как раз достоверно показанное отношение к вопросу так называемых простых людей, которые не косили от армии в психбольницах, а шли служить с готовностью и даже с радостью!… И мы в итоге получаем не гламурную поделку, склеенную ловкими холодными руками под голливудскую игрушку, но такую ленту, в которой достоверности, крови и пота больше, чем даже в настоящей жизни. Блестящ этот черный, в мухах, труп десантника, который лежит с невестой в койке. Какой это добротный настоящий высококачественный ужас! Какими дешевыми против него кажутся попытки напугать нас компьютерными динозаврами или там сопливыми «чужими» из американской детской фантастики... Кто бы еще отважился держать труп так долго в кадре, со всеми его тошнотворными подробностями?» [Свинаренко, 2007].

Можно предложить читателям более конкретно проанализировать проявление жанровых стереотипов в фильме А.Балабанова, заполняя соответствующие колонки в таблице 15.

Таблица 15. Проявление жанровых стереотипов в конкретном медиатексте

Элементы медиатекста	*Название/ жанр медиатекста*
фабула (сюжетная схема – цепь основных событий)	
типичные ситуации (в том числе – кульминации, конфликты)	
персонажи: а)мужские; б)женские	
возраст персонажей: а)мужских; б)женских	
раса персонажей: а)мужских; б)женских	
внешний вид, телосложение персонажей: а)мужских; б)женских	
профессия, уровень образования персонажей: а)мужских; б)женских	
семья персонажей: а)мужских; б)женских	
социальный статус персонажей: а)мужских; б)женских	
черты характера, темперамент персонажей: а)мужских б)женских	
мимика, жесты персонажей: а)мужских б)женских	
одежда персонажей: а)мужских б)женских	
лексика, диалоги персонажей: а)мужских б)женских	
ценностные ориентации (идейные, религиозные и др.) персонажей: а)мужских б)женских	
увлечения, хобби персонажей: а)мужских б)женских	
способы решения конфликтов, поступки персонажей: а)мужских б)женских	
завязка действия	
развязка действия	
историческая обстановка	
бытовая обстановка	
изобразительный стиль	

Возможен также и иконографический анализ медиатекста с помощью таблиц 16-19. Таблицы заполняются, исходя из жанра, типичного визуального ряда, его стереотипов и условных кодов выбранного конкретного медиатекста. Далее полученные результаты сравниваются.

Таблица 16. Типичные иконографические стереотипы в медиатекстах

Название и жанр медиатекста	*Иконографические стереотипы в медиатексте:*			
	описание обстановки: предметов, места действия	**описание приемов изображения предметов**	**описание приемов изображения персонажей**	**описание приемов изображения места действия**

Таблица 17. Условные коды типичных персонажей медиатекстов и характеристика их визуального проявления

Условные коды персонажей в медиатексте ***(выбрать нужное из списка, или добавить новые)***	**Список конкретных медиатекстов, где можно легко обнаружить данные коды**	**Визуальная характеристика проявления данных кодов в медиатекстах**
Золушка		
Богатырь/Супермен/ Герой		
Простак/Иванушка-дурачок/		
Король/Царь/Властитель		
Красавица и Чудовище		
Аутсайдер/Неудачник		
Злодей или Маньяк		
Вампир/Упырь		
Шпион/Разведчик		
Предатель		
Жертва		

Таблица 18. Типичная визуализация чувств персонажей в медиатекстах

Условные коды типичного визуального выражения чувств в медиатекстах ***(выбрать нужное из списка, или добавить новые)***	**Визуальная характеристика проявления данных изображений в медиатекстах**	**Список конкретных медиатекстов, где можно легко обнаружить данные визуальные изображения чувств**
голод, жажда		
пресыщенность, сытость		
страх, ужас		
радость, восторг		
сексуальное влечение		
сексуальная антипатия		
любовь		
ненависть		
жалость, сострадание		
равнодушие		
зависть		
ревность		
робость, застенчивость		
агрессия, наглость		

Таблица 19. Стереотипы визуального ряда типичных мест действия медиатекстов

визуальные изображения типичных мест действия в медиатекстах ***(выбрать нужное из списка, или добавить новые)***	**список конкретных медиатекстов, где можно легко обнаружить данные типичные изображения**	**визуальная характеристика проявления данных в медиатекстах**
жилище богача		
жилище бедняка		
жилище маньяка		
салун/бар/ресторан		
современный деловой офис		
учебное заведение		
армейская казарма		
корабль, подлодка		
полицейский отдел		
судебный зал		
тюрьма		

Добавим к этому серию вопросов для критического (идеологического, философского, семиотического, сюжетного, идентификационного, этического, автобиографического, иконографического, эстетического, культурологического, герменевтического и пр.) анализа медиатекста, примеры которых приведены нами в приложении. Такого рода вопросы сгруппированы нами в соответствие с такими ключевыми словами медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences). Для конкретного примера критического анализа «Груза 200» сюда включены специальные вопросы, касающиеся проблемы насилия.

Критический анализ медиатекста, как правило, завершается проблемно-проверочным вопросом, определяющим степень усвоения аудиторией полученных умений (например: «С какими известными вам медиатекстами можно сравнить данное произведение? Почему? Что между ними общего?» и т.д.).

Думается, что такого рода анализ – важный компонент развития аналитического мышления и медиакомпетентности аудитории.

Вопросы для критического (идеологического, философского, семиотического, сюжетного, идентификационного, этического, автобиографического, иконографического, эстетического, культурологического, герменевтического и пр.) анализа медиатекста [BFI, 1990; Buckingham, 2003, pp.54-60; Semali, 2000; Silverblatt, 2001, pp.42-

43; Бергер, 2005; Усов, 1989; Федоров, 2004, с.43-51; Федоров, 2005; Федоров, 2006, с.175-228; Федоров, 2007 и др.]:

***Медийные агентства* (media agencies):**

Могут ли медиатексты способствовать пропаганде милитаризма и/или насилия?

Кого можно назвать автором медиатекста?

Что является главной идеологической целью данного медиатекста? В какой степени достигнута данная цель? Какую реакцию аудитории ожидают его создатели?

Можете ли вы выделить нравственные ценности, которых придерживаются авторы конкретного медиатекста?

Можно ли назвать позицию авторов данного медиатекста идеологически ангажированный, предубежденной?

Какие именно события медийное агентство/авторы стремятся отразить в данном произведении в первую очередь, какие стремятся исключить?

Каковы, по-вашему мнению, предположения создателей данного медиатекста об аудитории? Рассчитывают ли они на «свою» аудиторию?

Как вы определили бы целевую аудиторию данного медиатекста? Как авторы пытаются на нее воздействовать?

Могут ли медийные персонажи зависеть от тематической/жанровой/политический и т.д. направленности конкретных медийных агентств? Если да, то как именно?

С какими персонажами авторы медиатекста хотят вас отождествить? Какую идеологию эти персонажи выражают?

Хочет ли медийное агентство/авторы, чтобы вы думали или вели себя специфическим образом в результате контакта с данным медиатекстом?

Что агентство/авторы хотят заставить вас чувствовать в конкретных эпизодах медиатекста? Успешно ли это им удается? Почему создатели медиатекста хотят, чтобы вы это чувствовали?

***Категории медиа/медиатекстов* (media/media text categories):**

Есть ли иные способы классификации медиатекстов, кроме жанровых? Если есть, то какие?

В чем различие между игровыми (вымышленными) и документальными медиатекстами?

Зависит ли этика персонажей от вида и жанра медиатекста?

Можете ли вы назвать жанры, где чаще всего встречаются персонажи с агрессивным поведением, аморальными поступками?

Какие виды и жанры медиатекстов способствуют большей идентификации личности с медийными персонажами?

Какие стереотипные сюжеты, условности фабулы характерны для жанров триллера и хоррора? Можно ли проследить эволюцию конкретных стереотипных сюжетов? Что эти изменения в сюжетах говорят об изменениях в культуре общества?

Есть ли здесь предсказуемая жанровая формула? Как понимание этой формулы помогает вашему восприятию конкретного медиатекста?
Какова функция жанровой формулы медиатекста?

Какие стереотипные сюжеты, условности фабул характерны для конкретных жанров/тем конкретного медиатекста?

Можете ли вы сформулировать стереотипы завязок для стереотипных жанров/тем, связанных с медийным насилием?

Как изобразительные коды и условности проявляются в различных типах медиатекстов (например, в жанрах триллера и хоррора)?

Есть ли разница в подходах к использованию цвета и освещения в медиатекстах разных видов и жанров (например, в жанрах триллера и драмы)?

Медийные технологии (media technologies):

Могут ли технологии, использованные в медиатексте, влиять на его успешное продвижение на потребительском рынке?
Связаны ли медийные технологии с целевой аудиторией, выбранной агентством?

Как разные медийные технологии используются в развитии сюжетов произведений одного и того же деятеля медиакультуры (например, в произведении того автора, конкретный медиатекст которого анализируется в данный момент)?

Проявляется ли в данном медиатексте стереотипность технологических решений?

Зависит ли эта стереотипность медийных технологий от жанра медиатекста? Если да, то в чем проявляется эта зависимость?

Языки медиа (media languages):

Как в данном медиатексте используются различные формы медийного языка, чтобы передать идеи, идеологию, философские концепции? Как это использование языка становится понятным?

Есть ли в данном медиатексте визуальные символы, знаки? Если есть, то какие?

Зависят ли аудиовизуальные, стилистические особенности медиатекста, используемые в данном медиатексте, от конкретного сюжета? Если да, то как именно?

Есть ли стереотипы изобразительного решения, визуальных кодов в данном медиатексте? Если да, то в чем конкретно они проявляются?

Есть ли стереотипы звукового решения в данном медиатексте? Если да, то в чем конкретно они проявляются?

Как мимика и жесты персонажей связана с жанрами триллера и хоррора?

Можете ли вы назвать стереотипные модели изображения персонажей с теми или иными этическими отклонениями (на примере данного медиатекста)?

Как авторы медиатекста могут показать, что их персонаж изменился? Можно ли привести такого рода пример с опорой на материал данного медиатекста?

Почему авторы данного медиатекста именно так построили тот или иной эпизод? Почему определенные предметы (включая одежду персонажей, ведущих и т.д.) изображены именно так? Что говорят нам эти предметы о персонажах, их образе жизни, их отношении друг к другу? Как важны для развития действия диалоги, язык персонажей?

Можете ли Вы вспомнить эпизоды данного медиатекста, где события рассказаны/увидены глазами того или иного персонажа? Есть ли в таких эпизодах моменты, когда предлагаемая точка зрения помогает создать ощущение опасности или неожиданности?

Медийные репрезентации (media representations):

Подумайте о различных социальных проблемах, таких, например, как преступность, насилие, расизм и т.д. Как медиа могут обострять эти проблемы или, наоборот, содействовать их разрешению?

Какое значение для понимания сюжета имеет название данного медиатекста?

Как авторы данного медиатекста пытаются доказать, что сообщают правду об окружающем мире? Как авторы пытаются добиться эффекта «подлинности», «документальности»?

Есть ли в данном медиатексте специфический взгляд на мир, идеологию, философию, политические ценности?

Какие политические, идеологические, философские, социальные тенденции отражены в данном медиатексте (например, проблемы девиантного поведения, сексизма, конформизма, тревоги, стереотипности мышления, конфликта поколений, высокомерия, снобизма, одиночества и т.д.)?

Содержит ли данный медиатекст скрытые подтексты, ложную информацию?

Какие события происходят в завязке сюжета данного медиатекста? Что завязка сообщает нам о медиатексте? Предсказывает ли завязка дальнейшие сюжетные события и темы медиатекста?

Логична ли завязка данного медиатекста? Доверяете ли вы этой завязке медиатекста? Если нет, то что мешает вашему доверию?

Каковы ваши основные предположения о предшествующих завязке событиях данного медиатекста?

Можете ли вы определить второстепенные сюжетные линии в данном медиатексте?

Какие политические, социальные и культурные настроения отражаются во взглядах и поступках персонажей данного медиатекста?

Видны ли там признаки девиантного поведения, сексизма, конформизма, стереотипности мышления, конфликта поколений, высокомерия, снобизма и т.д.?

Каковы отношения между существенными событиями и персонажами в сюжете данного медиатекста?

Каковы причины действий, поведения персонажей данного медиатекста?

Что персонажи узнали в результате их жизненного опыта, приобретенного в процессе развития сюжета данного медиатекста?

Как персонажи данного медиатекста выражают свои взгляды на жизнь, идеи? Близки ли вам такого рода идеи и взгляды? Почему?

Каково ваше мнение о персонаже N.? Правильно ли он поступает? Могли ли бы вы поступить также как персонаж N. в той или иной ситуации?

Каковы (психологические) отношения между персонажами в медиатексте, причины их действий, последствия этих действий?

Как развиваются характеры персонажей? Изменились ли главные персонажи в результате событий медиатекста? Как, почему?

В каких сценах и как именно раскрываются конфликты между персонажами в данном медиатексте? Как бы вы поступили в таких конфликтных ситуациях?

Кто является активным элементом действия в данном медиатексте – мужской или женский персонаж? Какие поступки совершают эти персонажи? Есть ли необходимость присутствия в сюжете женского персонажа?

Кому симпатизирует авторы данного медиатекста? Как они дает аудитории это понять? Почему вы сделали такой вывод?

Есть ли в медиатексте события, которые зеркально отражают друг друга?

Каковы ключевые эпизоды данного медиатекста? Почему вы считаете их ключевыми?

Как вы думаете, что было отобрано, чтобы получился именно такой кадр? Каково соотношение между различными предметами, которые мы видим в кадре?

Бывает ли так, что определенные факты о персонажах, предметах или местах действия скрываются от аудитории для нагнетания напряжения или желания раскрыть тайну или преступление?

Есть ли сцены насилия в данном медиатексте? Если да, то какова разница между изображением насилия в других известных вам медиатекстах?

Мог ли данный сюжет завершиться раньше? что изменилось бы тогда в нашем восприятии медиатекста? в чем важность реального финала медиатекста?

Должны ли создатели медиатекста, изображать отрицательных персонажей как воплощение Зла? Так ли уж прямолинейна сама жизнь?

Следует ли финал логике характеров персонажей и их мировоззрения? Если нет, то как должен был завершиться медиатекст с учетом характеров персонажей и мировоззрения? Какой финал предпочли бы вы? Почему?

Медийная аудитория(media audiences):

Нужно ли принимать во внимание намерения авторов медиатекстов при оценке полученного результата их работы? Почему?

Существуют ли медиатексты, направленные на манипуляцию аудиторией? Если да, то в каких медиатекстах это конкретно проявляется?

В чем смысл этики в медиакультуре? Нуждаются ли медиатексты в моральной оценке? Если да, то как определить критерии нравственности?

Возможно ли, что какие-либо медиатексты могут стать причиной аморальных (если мы условимся, что мы знаем, что означает этот термин) взглядов у какой-то части аудитории?

Могут ли медиатексты способствовать расовой, классовой, этнической, национальной или религиозной вражде, ненависти?

Воздействуют ли медийные репрезентации на точку зрения аудитории об отдельных социальных группах или проблемах?

Можете ли вы назвать медиатексты, которые вы не хотели бы показывать детям возраста до 7-10 лет? Почему?

Какие нравственные ценности вы лично считаете важным сделать основой для концепции медиатекста?

К какому моральному уровню аудитории обращаются авторы данного медиатекста? Если бы вы создавали этот медиатекст, и хотели ориентироваться на публику с более высоким этическим или эстетическим уровнем, что вы изменили бы в сюжете?

Могут ли одни и те же коды и символы по-разному восприниматься аудиторией? Почему?

Почему аудитория принимает некоторые стереотипные медийные репрезентации, как истинные, и отклоняют другие, как ложные?

Воздействуют ли репрезентации данного медиатекста на нашу точку зрения об отдельных социальных группах или идеологических, философских проблемах?

Для кого предназначен данный медиатекст? Для одного или большего числа типов аудитории? Для каких групп населения он более важен? Почему?

По каким причинам аудитория может предпочесть данный медиатекст?

Как аудитория интерпретирует, оценивает идеологическую направленность данного медиатекста? Как на этот процесс может влиять жизненный опыт и перспективы воспринимающего/оценивающего данный медиатекст индивида?

Какова роль гендера, социального класса, возраста и этнического происхождения в восприятии аудиторией данного медиатекста?

Помогает ли ваша эмоциональная реакция пониманию данного медиатекста?

Помогает ли ваша эмоциональная реакции пониманию вашей личной системы ценностей?

Возможны ли различные интерпретации данного медиатекста и его персонажей? Или стереотипность изначально предполагает одинаковые трактовки медиатекстов?

Воздействуют ли стереотипные медийные репрезентации на нашу точку зрения об отдельных социальных группах или проблемах?

На какие группы современного общества медийные стереотипы воздействуют наиболее сильно? Почему? Можно ли избавиться от воздействия медийных стереотипов на общество?

Что заставляет вас сочувствовать одним героям данного медиатекста и осуждать других?

Каков вклад каждого персонажа данного медиатекста в ваше понимание главного героя?

Изменились ваши симпатии к персонажам по ходу действия в сюжете данного медиатекста?

Какие качества, черты характера вы в идеале хотели бы обнаружить у героя/героини данного медиатекста?

Какие ощущения вызвал у вас данный медиатекст? Если вы ничего не почувствовали, то почему? Если какое-нибудь медийное произведение пробудило в вас сильные чувства, то как бы вы это объяснили? Почувствовали ли вы зависть, желание, тревогу, страх, отвращение, грусть или радость? Почему?

Как опыты и перспективы индивидуального члена аудитории затрагивают его/ее интерпретацию медиатекста?

Какова типология восприятия и оценки медиатекстов аудиторией?

Каковы причины массового успеха (отсутствия массового успеха) конкретного медиатекста у массовой аудитории?

Какова роль гендера, социального класса, возраста и этнического происхождения в медийном восприятии аудитории (в том числе и по отношению к конкретному медиатексту)?

Какова типология аудитории медиа? По каким типичным показателям медийных предпочтений можно дифференцировать аудиторию? Какова типология восприятия и оценки медиатекстов аудиторией?

Какое удовлетворение (компенсацию) может (рассчитывает) получить та или иная аудитория от того или иного медиатекста?

Какие способности, умения нужны человеку, чтобы квалифицированно анализировать медиатексты?

Фильмография

Груз 200. Россия, 2007. Цветной. 90 мин.
Режиссер и автор сценария А.Балабанов. Продюсер С.Сельянов. Оператор А.Симонов. Художник П.Пархоменко. Монтаж Т.Кузьмичевой.
В ролях: А.Кузнецова, А.Полуян, Л.Громов, А.Серебряков, Л.Бичевин, Н.Акимова, Ю.Степанов, А.Баширов, А.Неволина и др.

Аннотация

Советская провинция 1984 года. Милиционер-маньяк похищает дочь секретаря райкома партии и устраивает кровавое шоу с трупами и насилием… «Патологический случай берется как экстремальный сгусток того подсознания, которое неизбежно вызревает в сверхдержавном обществе, отправляющем своих детей в мясорубку войны и коротающем время за пьяной болтовней о Городе Солнца» (А.С.Плахов).

11. «Маленький школьный оркестр» (1968): еще один опыт герменевтического анализа медиатекста

В качестве примера герменевтического анализа медиатекста возьмем фильм Александра Муратова и Николая Рашеева «Маленький школьный оркестр» (1968). Следуя методологии, разработанной У.Эко, выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел; приемы повествования [Эко, 2005, с.209].

Идеология авторов в социокультурном **контексте** *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)*

Под авторами мы будем понимать его основных создателей – режиссеров, сценаристов, оператора и композитора. Они задумывали и создавали свой фильм на излете эпохи так называемой «оттепели», когда многим казалось, что еще возможен улучшенный вариант «социализма с человеческим лицом». Однако, в отличие от большинства отечественных фильмов о школе и молодежи эпохи 1960-х, «Маленький школьный оркестр» решен в импровизационном ключе. Здесь нет акцентированной социальности, погружения в бытовые подробности, политически / идеологически аранжированных разговоров и прочих атрибутов советского «оттепельного» кино…

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»)*. Отечественный кинематограф 1960-х испытывал ощутимые влияния ведущих мировых кинематографических течений тех лет – «синема-веритэ», французской и чешской «новых волн». При этом это были влияния не только стилистические, визуальные, но и сюжетные, тематические, конечно же, адаптированные к условиям требований советской цензуры. В этом отношении показателен фильм Г.Данелия и Г.Шпаликова «Я шагаю по Москве» (1965), где так называемый «поток жизни», лишенный всякого идеологического пафоса, был филигранно разыгран авторами на стыке драматического и комедийного жанров…

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Исторический период, место действия: *Киев конца 1960-х.*

Обстановка, предметы быта: *городские улицы, жилые комнаты, спортивный зал школы, используемый для проведения вечеров и репетиций*

оркестра; стадион. Обставленная по тогдашней моде квартира, музыкальные инструменты.
Приемы изображения действительности: *позитивные по отношению к практически всем персонажам. Вопреки сложившимся традициям советского кинематографа 1960-х, главные герои – выпускники десятого класса - показаны практически вне реалий «социалистического образа жизни», а среди персонажей нет учителей и родителей. При этом доминирует в медиатексте не словесный ряд (первое слово в фильме произносится только на девятой минуте его действия), а изображение и музыка. Яркий пример – сцена, когда главная героиня фильма проводит экскурсию в соборе: мы не слышим ее слов, мы видим только ее вдохновенные жесты и мимику, аранжированные музыкальным рядом. Что касается эпизода велогонки, то он, вообще снят как джазовая импровизация – со стоп-кадрами, абстрактными линиями огней и опять-таки под музыкальные переливы джазовой музыки, которая, звучит в «Маленьком школьном оркестре» практически постоянно…*
Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: *Персонажи одеты согласно «консервативной» молодежной моде конца 1960-х и отличаются стройным телосложением. Мимика и жесты порой эмоциональны, артистичны. Лексика персонажей проста. Но общаются они в основном не словами, а джазовыми мелодиями.*
Существенное изменение в жизни персонажей: *в июне 1968 года десятиклассники оканчивают школу и, как ко многим в этом возрасте, к ним приходит первая любовь…*
Возникшая проблема: *выбор жизненного пути, любовные переживания.*
Поиски решения проблемы: *попытка отстоять свой выбор («Почему я должен быть врачом, как вся моя семья?, - выкрикивает один из персонажей фильма. - Я летать хочу! А что? Мужское дело!»).*
Решение проблемы: *дано в финале лишь пунктирно – в виде коллажей: одни юные герои уезжают куда-то, другие их провожают…*

Основываясь на основных положениях цикла вопросов, разработанных А.Силверблэтом [Silverblatt, 2001, pp.80-81] к герменевтическому анализу медиатекстов в историческом, культурном и структурном контексте, попытаемся применить их к анализу «Маленького школьного оркестра»:

А. Исторический контекст

1. Что медиатекст сообщает нам о периоде своего создания?

а) когда состоялась премьера этого медиатекста?

Премьера фильма могла бы состояться на одном из центральных телеканалов, однако фильм был запрещен «вышестоящими инстанциями». Основной причиной запрета было обвинение авторов в «излишней» свободе. Фильм «осенью 1968 года повезли в Москву, а в Москве и говорят: «Вот такие музыканты и сделали Пражскую весну. Запретить». Под это завинчивание картина угодила. Слишком чистый у нее был голос»

[Марголит, 2010]. В итоге «Маленький школьный оркестр» пролежал на полке рекордные 42 года: только благодаря настойчивым поискам киноведа Е.Марголита, отыскавшего запрещенную ленту в телевизионных архивах, картина была впервые показана российским зрителям в 2010 году.

b) как тогдашние события влияли на медиатекст?

Фильм снимался на излете политической «оттепели» в СССР, однако, в медиатексте нет никакого отражения политических событий тех лет. Очевидное влияние на создание медиатекста оказала стилистика «синема-веритэ», французской и чешской «новых волн» 1960-х.

c) как медиатекст комментирует события дня?

Главной особенностью фильма (видимо, сразу насторожившей цензоров) стала его отстраненность от политических (школьно-комсомольских) и национальных контекстов. По сути, персонажи живут не в СССР и не в Киеве (хотя отдельные черты Киева отражены на экране), а в неком «среднеевропейском» городе, где по аллеям парка экстравагантные дамы выгуливают породистых собак, а школьный оркестр на выпускном балу играет джаз. И где один из главных шестнадцатилетних героев влюбляется в тридцатилетнюю красавицу-соседку (художницу-реставратора и экскурсовода в Софийском соборе)…

2. Помогает ли знание исторических событий пониманию медиатекста?

a) медиатексты, созданные в течение конкретного исторического периода

В 1960-х на Западе вышел целый ряд авангардных по содержанию и киноязыку фильмов на молодежную тему. Из самых заметных лент чешской «новой волны» можно вспомнить «Конкурс» (1963), «Черный Петр» (1964) и «Любовные похождения блондинки» (1965) М.Формана. Из «новой волны» французской – «400 ударов» (1959), новеллу в фильме «Любовь в 20 лет» (1962) и «Украденные поцелуи» (1968) Ф.Трюффо. Из шедевров польского авторского кино – «Невинные чародеи» (1960) А.Вайды, «Нож в воде» (1961) Р.Поланского, «Рысопис» (1964) и «Вальковер» (1965) Е.Сколимовского. Однако, смею предположить, что ключевое влияние на изобразительный ряд «Маленького школьного оркестра» оказал знаменитый фильм Алена Роб-Грийе и Алена Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961, Золотой Лев Св. Марка на Венецианском фестивале).

Если же сконцентрироваться только на советских фильмах молодежно-школьной тематики 1960-х, то, прежде всего, стоит упомянуть «Мне 20 лет» (1961-1965) М.Хуциева и Г.Шпаликова, «Я шагаю по Москве» (1965) Г.Данелия и Г.Шпаликова, «Личную жизнь Кузяева Валентина» (1967) И.Авербаха и И.Масленникова, «Не самый удачный день» (1967) Ю.Егорова, «Доживем до понедельника» (1968) С.Ростоцкого, «Мужской разговор» (1968) И.Шатрова, «Три дня Виктора Чернышева» (1968) М.Осепьяна и др. Некоторые из этих фильмов отличались значительной по тем временам социальной остротой («Три дня Виктора Чернышева», однако все-таки вышли на широкий экран. Но в том-то и дело, что упомянутые выше

советские медиатексты (более или менее) вписывались в привычный социокультурный контекст «социализма с человеческим лицом», в то время, как «Маленький школьный оркестр» (1968) Александра Муратова и Николая Рашеева дышал воздухом свободы, импровизационной джазовой легкости, акварельности сюжетного и визуального ряда.

Владимир Чинаев, сыгравший в этом фильме роль музыканта на ударных, спустя сорок с лишним лет писал: «Масса воспоминаний, чувств. Сейчас, как ни странно, этот фильм-настроение воспринимается лучше, чем в свои 60-е. Жаль, что теперь он черно-белый; в оригинале - цветной. Этот фильм, как я помню, нравился С.И.Параджанову [Чинаев, 2010].

-какие события происходили во время создания данного произведения?

Именно в период съемок «Маленького школьного оркестра» - в 1968 году - практически одновременно в Праге и Париже начались активные выступления революционно настроенных «левых».

Майские события 1968 года в Париже справедливо называют попыткой «студенческой революции». Начавшись со стихийных студенческих волнений, связанных с недовольством завсегдатаев парижской синематеки увольнением Анри Ланглуа с поста ее директора (апрель 1968), события очень скоро – уже в мае того же года - переросли в настоящий социальный кризис – с масштабными демонстрациями, массовыми беспорядками и всеобщей забастовкой под политическими (марксистскими, троцкистскими, маоистскими и анархистскими) лозунгами, с экономическими требованиями сорокачасовой рабочей недели и повышения минимальной зарплаты. В итоге всё это привело к смене правительства и отставке самого знаменитого французского президента – Шарля де Голля (он покинул свой пост 28 апреля 1969 года) и к серьезным переменам во французском и европейском социуме. Так что на таком широком фоне «революционное» закрытие «левыми» кинематографистами Каннского кинофестиваля в мае 1968 года оказалось эпизодом локального значения…

Реакция советских властей (у которых в 1960-е годы сложились неплохие отношения с Францией и де Голлем) на эти события была, скорее, отрицательной. При этом советские медиа особенно акцентировали негативный характер маоистских и анархистских волнений мая 1968…

Не менее острыми были события в Чехословакии, где ещё с середины 1960-х руководство стало активно проводить курс европейской интеграции. 5 января 1968 года главой компартии Чехословакии стал Александр Дубчек. С его приходом государственная цензура (и до того одна из самых либеральных в странах «соцлагеря») заметно ослабела, был открыт шлюз для общественных дискуссий. Всё чаще говорилось о полезности многопартийной системы и частной собственности, предпринимательской деятельности, о необходимости свободы слова, собраний и передвижений по миру и пр. (спустя двадцать лет все это, почти слово в слово, было высказано – уже в СССР - в период «горбачевской перестройки»). Таким

образом, 1968 год стал пиком попытки построить, наконец, «социализм с человеческим лицом» в «отдельно взятом государстве».

Естественно, в отличие от Франции, в случае с Чехословакией Кремль мог себе позволить гораздо большее, чем просто критику и осуждение тех или иных событий. Поначалу атака на «пражскую весну» велась «мирным путем»: весной 1968 (23 марта в Дрездене и 4 мая в Москве) советское руководство выразило открытое недовольство демократическими переменами в Чехословакии. Политическое давление на команду А.Дубчека усилилось в июле-августе 1968. Убедившись, что реформы «социализма с человеческим лицом» поддерживают в Чехословакии широкие массы (и опять-таки, как и во Франции – студенты и молодежь), и «утихомирить» непокорных словами не получается, Кремль решился на вооруженную интервенцию – в ночь с 20 на 21 августа 1968 года на территорию Чехословакии были введены войска. Естественно, это привело к массовым протестам (в том числе и вооруженным) чехов и словаков против оккупации. Но силы были слишком неравными: в апреле 1969 года (практически одновременно с уходом с президентского поста де Голля во Франции) А.Дубчек был смещен со своего поста, и в Чехословакии начался длительный период «закручивания гаек»…

Так что гневная и жесткая реакция кинематографических начальников на свободный полет импровизации молодых героев «Маленького школьного оркестра» в гуманистическом духе «общечеловеческих ценностей» осенью 1968 года был вполне предсказуем.

-как понимание этих событий обогащает наше понимание медиатекста?

Разумеется, понимание историко-политического контекста помогает лучше разобраться в аудиовизуальной образности фильма. Человеку, совершенно не знакомому с историко-политическим контекстом второй половины 1960-х годов, наверное, будет очень сложно понять, почему «Маленький школьный оркестр» оказался в СССР под запретом.

-каковы реальные исторические ссылки?

О зарубежном историко-политическом контексте конца 1960-х уже сказано выше. Что касается контекста событий в СССР, то вторую половину 1960-х не зря называют финалом «оттепели», когда ощутимо сходили на нет и попытки робких экономических реформ, и антисталинистская риторика, а цензурная хватка становилась все жестче (из самых ярких примеров – запрет книг А.Солженицына, фильмов «Страсти по Андрею» (1966) А.Тарковского, «Киевские фрески» (1966) С.Параджанова, «Скверный анекдот» (1966) А.Алова и В.Наумова, «Комиссар» (1967) А.Аскольдова, «Интервенция» (1968) Г.Полоки).

-имеются ли исторические ссылки в медиатексте?

Максимально отстраненный от «прямой» политики, «Маленький школьный оркестр» точно отразил «музыкальные тенденции» конца 1960-х: персонажи фильма живут музыкой, их жизнь словно растворена в джазовых

ритмах замечательной музыки М.Таривердиева. Разговоры, хоть как-то имеющие отношение к социальному контексту (эпизод в мастерской), сведены к минимуму. Главное в фильме – музыка и любовь, импровизация и свобода.

B. Культурный контекст

1. Медиа и популярная культура: каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует культурные: a) отношения; b) ценности; c) поведение; d) озабоченность; e) мифы.

Именно во второй половине 1960-х в СССР начинается эра «магнитофонной» музыки, когда широкие массы населения впервые получили «подпольно» возможность записывать и слушать западную рок, бит, джаз музыку, практически исключенную из официальных советских медиа (радио, телевидение, грамзапись). Под влиянием сверхпопулярных в ту пору западных групп «Битлз», «Роллинг стоунз» и др. в СССР второй половины 1960-х как грибы после дождя множились так называемые вокально-инструментальные ансамбли (профессиональные и самодеятельные), второе рождение переживали и джазовые коллективы.

«Маленький школьный оркестр» все это отражает очень точно – главные герои – выпускники 10-го класса – увлеченно играют джаз, во многом определяющий их отношения, ценности, поведение. Музыка может быть и объяснением в любви, и сиюминутным переживанием и символом свободы…

2. Мировоззрение: какой мир изображен в медиатексте?

a) Какова культура этого мира? Люди? Идеология?

В этом мире вопреки стандартам «советского общества» доминируют мотивы джазовой импровизации, любви, атмосферы свободного полета и восхищения культурным/религиозным наследием далекого прошлого (эпизод с экскурсией по Софийскому собору, которую проводит одна из главных героинь фильма). Главные герои молоды – им от 16 до 30 лет, они красивы, обаятельны, музыкальны, интеллигентны. В «Маленьком школьном оркестре» нет ни идеологической трескотни, ни комсомольских собраний, ни назидательных речей учителей и родителей (последние, вообще выведены за рамки сюжета).

b) Что мы знаем о людях этого мира?

- *представлены ли персонажи в стереотипной манере?*

Персонажи «Маленького школьного оркестра» представлены вопреки стереотипам советских фильмов на «школьно-молодежную» тему 1960-х: они не размышляют на тему революционного наследия («Мне 20 лет»), не погружены в социальные («Три дня Виктора Чернышова») и/или семейные («Мужской разговор») проблемы. Образы персонажей обрисованы эскизно, но это не мешает им вызывать зрительскую симпатию.

- *что эта репрезентация сообщает нам о культурном стереотипе данной группы?*

Если так можно выразиться, «культурный код» юных персонажей «Маленького школьного оркестра» - увлеченность джазовой музыкой, влюбленность, внутренняя свобода, отстраненность от «советского образа жизни».

с) Какое мировоззрение представляет этот мир - оптимистическое или пессимистическое? Персонажи этого медиатекста счастливы? Есть ли у персонажей этого медиатекста шанс быть счастливыми?

Несмотря на минорные ноты, связанные с любовными переживаниями персонажей, мир «Маленького школьного оркестра» оптимистичен. И его герои надеются на счастье (быть может, иллюзорное)…

d) Способны ли персонажи управлять их собственными судьбами?

В какой-то мере – да, о чем свидетельствует коллажный эпилог медиатекста.

е) Какова иерархия ценностей согласно данному мировоззрению?

- какие ценности могут быть найдены в медиатексте?

- какие ценности воплощены в персонажах?

Музыка, импровизация, молодость, дружба, любовь, - вот главные ценности персонажей фильма, полностью разделяемые его авторами.

- какие ценности преобладают в финале?

- что означает иметь успех в этом мире? Как человек преуспевает в этом мире? Какое поведение вознаграждается в этом в мире?

В мире «Маленького школьного оркестра» не идет речь о ценностях материальных, главные персонажи находятся на пороге взрослой жизни, успеха или поражения. Конечно, в реальном советском мире конца 1960-х успех был связан с продвижением человека не только по комсомольско-партийной лестнице, но и в области культуры и спорта, например. Так что увлечения главных персонажей музыкой, наверное, давало им какой-то шанс…

Отметим, что методология А.Силверблэта соответствует основным подходам герменевтического анализа аудиовизуальной, пространственно-временной структуры медиатекстов.

Между экраном и нашим зрительским опытом (жизненным и эстетическим) – в той или иной степени - устанавливались ассоциативные связи; эмоциональное сопереживание персонажам и авторам медиатекста происходит сначала на базе интуитивного, подсознательного восприятия динамики аудиовизуального, пространственно-временного художественного образа эпизода. Затем идет процесс его анализа и синтеза - выявление значений кадров, ракурсов, планов и т.д., их обобщение, соединение, осмысление неоднозначности, выражение к этому своего личного отношения…

Так можно восстановить в памяти динамику пространственно-временного аудиовизуального образа одного из начальных эпизодов «Маленького школьного оркестра», снятого явно в стиле одного из самых

знаменитых шедевров французской «новой волны» - «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) А.Роб-Грийе и А.Рене. Когда сначала мы видим геометрически выстроенные фигуры, размещенные в пространстве интерьера, а затем – с верхнего ракурса снятую живописную городскую аллею, по которой идут навстречу друг другу элегантные дамы с собачками, одна из которых несет в зубах зонтик своей хозяйки. Геометрия расположения фигур на ландшафте, опять-таки выверена и продумана до мелочей. Люди, сидящие на скамейках аллеи как бы застыли в стоп-кадре. Звучит джазовая импровизация… Так авторы смело вводят аудиторию в образный мир своего медиатекста…

Примерно так в словесной форме может осуществляться аналитическое «восстановление» медийной репрезентации - увиденного и услышанного потока звукозрительных образов, который может быть дан и подробнее, в том числе: в светоцветовом решении, мизансцене, в актерской пластике и мимике, в использовании отдельных деталей. Таким образом, трактуется не только психологическое и эмоциональное, но и аудиовизуальное, пространственно-временное содержание художественного образа в данном эпизоде, его кульминационный смысл… То есть от более-менее линейной трактовки схемы повествования мы приходим к ассоциативной, полифонической. События, характеры героев, изобразительное, музыкальное решение воспринимаются в единой связи, целостно.

Фильмография

Маленький школьный оркестр. СССР (Укртелефильм), 1968. 59 мин. Режиссеры Александр Муратов, Николай Рашеев. Сценаристы Владимир Зуев, Александр Муратов, Николай Рашеев. Оператор Олег Мартынов. Композитор Микаэл Таривердиев. Художник Галина Шабанова. Актеры: Галина Шабанова, Светлана Смехнова, Сергей Власов, Виктор Тоцкий, Владимир Ходзицкий, Владимир Чинаев и др.

12. Анализ медийных стереотипов положительного образа России (на примере экранизаций романа Жюля Верна «Михаил Строгов»)

Контент-анализ западных медиатекстов времен «холодной войны» позволяет представить их основные сюжетные схемы следующим образом [Федоров, 2011]:

- советские шпионы проникают на территорию США и западных стран, чтобы совершить диверсии и/или выведать военные секреты;
- СССР готовит тайный удар по территории США/Западного мира, создавая для этого секретные базы с ядерным оружием; противники обмениваются ядерными ударами, уничтожающими США, а то и всю планету. Вариант: высадка оккупационных сил на территории США;
- бесчеловечный тоталитарный режим угнетает свой собственный народ, нередко проводя над ним рискованные медицинские эксперименты или бросая в концлагеря;
- диссиденты покидают/пытаются покинуть СССР, где, по их мнению, душат демократию и свободу личности;
- на пути влюбленной пары возникают препятствия, связанные с идеологической конфронтацией между СССР и Западным миром.
- обычные западные жители объясняют введенным в заблуждение пропагандой советским визитерам, что США/Западная страна – оплот дружбы, процветания и мира;

Последний яркий кинопик «холодной войны» пришелся на первую половину 1980-х годов, когда «русские, как часть монолитной и агрессивной системы, изображались как продукты их среды - злонамеренные, сильнодействующие, активно революционные во всем мире. … Почти все русские персонажи показывались однозначными носителями насилия: это были мужчины, которые ненавидели и обычно угрожали американскому образу жизни. В этом сообщении было непрекращающееся и кристально чистое требование к защитникам свободы оставаться бдительными по отношению к злой советской системе и ее зловещим представителям» [Strada, Troper, 1997, p.170].

Однако далеко не все западные фильмы – как в прошлом веке, так и в нынешнем – культивировали негативный образ России. В частности, только за последние 50 лет XX века на Западе было снято не менее двухсот экранизаций русской классики, что составило четвертую часть от общего числа фильмов о России и с русскими персонажами. И это не случайно, так как еще со второй половины XIX века произведения российской классической литературы оказывали существенное влияние на западную духовную культуру. Многие персонажи русской литературной классики «стали знаками, эмблемами русского национального характера, русской души, во многом маркировали образ России. В русском романе и в русской культуре вообще западные (а позже и восточные) национальные культуры

находили идеи, образы, проблемные коллизии, созвучные времени, конкретным обстоятельствам и запросам этих культур. … особенно острыми стали ощущения недостатка духовности, десакрализации мира, отчуждения и потерянности человеческой личности… В русской культуре … западная культура обнаружила глубокие духовные смыслы, поиск абсолютных ценностей, трагические глубины человеческой личности, открыла для себя богатство русско-восточных традиций» [Мосейко, 2009, с.24].

Лидером по числу западных экранизаций русской литературной классики до сих пор остается А.П.Чехов – его произведения становились основой для кино/телеверсий около двухсот раз. Охотно зарубежные кинематографисты обращались и к прозе Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого – на каждого из них приходится свыше ста западных экранизаций. Затем идут экранизации произведений А.С.Пушкина, Н.В.Гоголя, Н.С.Тургенева (свыше пятидесяти на каждого). У А.П.Чехова чаще всего экранизировались пьесы. У Ф.М.Достоевского – романы «Преступление и наказание», «Идиот», «Братья Карамазовы» и «Бесы». У Л.Н.Толстого – «Анна Каренина» и «Война и мир». У Н.В.Гоголя - «Ревизор» и «Женитьба». Творчество А.С.Пушкина представлено на Западном экране в основном в виде киноопер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама».

Вместе с тем, во все времена противоречивость цивилизационного статуса России находило прямое отражение в противоречивости ее восприятия на Западе: «налицо столкновение различных оценок, превратившихся в инвариантный фактор динамики подобного восприятия. В целом Россия всегда одновременно и притягивала, и отталкивала Запад. Один из факторов притяжения – общность исторических истоков, нашедшая свое конкретное выражение в индоевропейских языковых корнях, праиндоевропейской мифологической основе и христианских истоках. Все это вместе взятое создает, несомненно, общее символическое поле, в рамках которого и осуществляются многообразные контакты «Россия-Запад». Однако действие данного фактора чаще всего перекрывалось в истории острым ощущением (а часто и осознанием) цивилизационной чуждости России Западу, ее инаковости, что было, несомненно, сильным фактором отталкивания. … особо раздражала *чуждость несмотря на похожесть*, воспринимавшаяся как внешняя оболочка, под которой таилось нечто иное, неевропейское» [Шемякин, 2009, с.19-20].

И в этом контексте логично, что западная культура видит положительный образ России в основном в ретроспективном статусе. Если в медийных образах СССР (а сейчас - современной России), создаваемых на Западе, явственно ощутима доминанта негативных трактовок, то виртуальная Россия царских времен куда более позитивна.

И здесь западной медиакультуре недостаточно только произведений русской литературной классики, с её глубоким «взглядом изнутри». Западу нужен собственный образ России, соответствующий стереотипным

представлениям массового менталитета о «загадочной русской душе». В этом смысле идеальная адаптация позитивного образа России для западной аудитории - роман Жюля Верна «Михаил Строгов» (1875), действие которого разворачивается в эпоху царствования Александра Второго. По числу экранизаций с «Михаилом Строговым» может соперничать только один роман Жюля Верна – «20 000 лье под водой». А если брать в целом западные экранизации с русскими сюжетами, то, пожалуй, со «Строговым» может сравниться разве что «Анна Каренина» (на сегодняшний день насчитывается уже более двадцати ее зарубежных киноверсий).

Следуя методологии, разработанной У.Эко [Эко, 2005, с.209], А.Силверблэтом [Silverblatt, 2001, p.80-81], Л.Мастерманом [Masterman, 1985; 1997], К.Бэзэлгэт [Бэзэлгэт, 1995], в анализе многочисленных экранизаций романа Жюля Верна «Михаил Строгов» мы будем опираться на такие ключевые слова медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), так как все эти понятия имеют прямое отношение к ценностным, идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений.

Отметим, что методология У.Эко [Эко, 2005, с.209] и А.Силверблэта [Silverblatt, 2001, p.80-81] полностью соответствует основным подходам герменевтического анализа аудиовизуальной, пространственно-временной структуры медиатекстов.

Идеология авторов в социокультурном контексте, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания и успеха медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»).*

Здесь сразу придется оговориться, что под авторами мы будем понимать как самого Жюля Верна, так и основных создателей экранизаций приключенческого романа «Михаила Строгов» – сценаристов и режиссеров. Роман задумывался Ж.Верном в эпоху царствования императора Александра Второго, в относительно коротком временном интервале 1874-1875 годов, когда после войны между Францией и Германией (1870-1871) наиболее актуальными врагами для французов стали немцы, и на этом фоне Россия воспринималась вполне позитивно. Жесткая конфронтация Крымской войны (1853-1856), где России противостояла коалиции в составе Британской, Французской, Османской империй и Сардинского королевства, ушла в прошлое, а до русско-турецкой войны (1877-1878) было еще два года.

Кроме того, затяжная война в Туркестане (Бухарское ханство и прилегающие территории), которую в 1865-1881 годах вела Россия, не воспринималась западным миром как прямая угроза своим геополитическим

интересам. Более того, в какой-то степени Россия в данном случае виделась Западу неким европейским форпостом по отношению к враждебным азиатским племенам, медийно вписывающимся в контекст легендарных набегов Чингис-хана.

Таким образом, роман «Михаил Строгов» [см. одно из последних изданий на русском языке: Верн, 2010] в значительной мере был реакций на политический и социокультурный контекст 1872-1876 годов. В нем описывались приключения императорского курьера, посланного (по-видимому, в 1870-е годы) Александром Вторым из Санкт-Петербурга в Сибирь с важным посланием иркутскому губернатору (которым, по версии, великого французского романиста был родной брат царя). Михаил Строгов должен был предупредить губернатора о заговоре бывшего царского офицера Огарева, который перешел на сторону татар (?!) и готовил захват Сибири…

При этом Ж.Верн создавал на страницах романа отчетливо позитивный образ России и русских (включая русского императора и его брата), особенно это касается главного героя – Михаила Строгова: ему «тридцать лет, у него железное здоровье и поистине золотое сердце, а вместе с тем он мужествен и хладнокровен» [Верн, 2010]. Что же касается вымышленной войны России и татарских племен в Сибири, то здесь, скорее всего, сыграло роль опасение писателя, что западному читателю недосуг будет разобраться в хитросплетениях взаимоотношений России и многочисленных среднеазиатских государств и народов, тогда, как слово «татары» - олицетворение агрессивного и коварного Востока - было в Европе на слуху, также, как и слово «Сибирь», с которым в сознании парижанина или иного европейца неизбежно возникали слова «Россия», «Азия», «морозы» и т.п.

Журнальный вариант романа «Михаил Строгов» был опубликован в 1875 году, а в 1876 вышел отдельным изданием. Успех у публики был столь велик, что в 1880 году в парижском театре «Одеон» был поставлен спектакль с одноименным названием, столь же горячо принятый публикой. Далее роман переиздавался десятки раз по многих странах, в том числе и в России (исключая, разумеется, советскую эпоху). Правда, на российских читателей, с их «взглядом изнутри», роман не произвел столь ошеломляющего впечатления, его посчитали, скорее, сказочным лубком, нежели отражением реалий русской жизни (кстати, в СССР и России «Михаил Строгов» никогда не экранизировался). Российская аудитория всегда предпочитала иные романы Жюля Верна – повествующие о приключениях капитана Немо, или о фантастическом путешествии на Луну…

Первые экранизации «Михаила Строгова» появились еще в эпоху немого кино. Это были короткометражные американские ленты 1908, 1910 и 1914 годов. В эту эпоху медийное восприятие России Америкой вполне коррелировалось с французским (1874-1876 годов) – в массовом создании американцев это была гигантская империя с заснеженными сибирскими

просторами, по которым свободно разгуливают медведи, а отважные русские аристократы борются с враждебными азиатами…

События первой мировой войны, большевицкого переворота 1917 года и последующей гражданской войны в России 1918-1920 годов, сопровождавшейся, как известно, военной интервенцией западных стран, вывели «Михаила Строгова» из поля медийной притягательности. Однако обосновавшиеся в Париже русские эмигранты Виктор Туржанский и Иван Мозжухин в 1926 году стали авторами самой известной из экранизаций «Михаила Строгова» эпохи Великого Немого. Эта франко-немецкая постановка, сохранившая основную канву романа Жюля Верна, пользовалась успехом у публики. С одной стороны – это были сотни тысяч русских эмигрантов, заполнивших европейские столицы 1920-х годов, у которых эпоха императорская России вызывала чувства острой ностальгии. С другой - коренные жители Парижа, Берлина, Вены и Лондона, для которых ушедшая эпоха русских XIX века была куда милее коммунистической «совдепии», разрушившей многовековой уклад бытия.

Собственно, именно по этой причине ни одна экранизация «Михаила Строгова» не шла в советском прокате. В самом деле, возможно ли было представить на экранах СССР произведение, главный герой которого верой и правдой служил осуждаемому всеми школьными учебниками «царскому режиму»?

Следующие экранизации Михаила Строгова были сняты уже в эпоху звукового кино – во Франции, Германии и США 1936-1937 годов. При этом в американской версии сыграл выходец из Российской империи – известный актер Аким Тамиров. Любопытно отметить, что власти нацисткой Германии в 1936 году нисколько не были смущены позитивной трактовкой образа России в сюжете «Михаила Строгова». Находясь в состоянии конфронтации с СССР, особенно на почве гражданской войны в Испании, Германия оказалась готова выпустить на свои экраны романтическую историю о приключениях царского посланника, тем паче, что вымышленные противники России в «Михаиле Строгове» не были связаны не только с западной Европой, но и с тогдашними немецкими союзниками – Турцией и Японией.

В связи с образованием союзной коалицией СССР, США и Британии в годы второй мировой войны русская тема в зарубежном кинематографе в целом подавалось в большей степени сочувственно. Отсюда понятен пафос мексиканской экранизации «Михаила Строгова» (1944).

Новая волна интереса к экранизациям романа Ж.Верна пришлась на эпоху «холодной войны». Практически в одно время с открыто антисоветскими фильмами «Девушка в Кремле», «Железная юбка», «Пилот реактивного самолета» и «Будапештский зверь» на западные экраны вышла французская цветная экранизация «Михаила Строгова» (1956) с немцем Куртом Юргенсом в заглавной роли и со знаменитым эмигрантом из СССР

Валерием Инкижиновым («Потомок Чингис-хана» В.Пудовкина) в роли татарского властителя, пытающегося завоевать Сибирь. А спустя пять лет последовало своего рода продолжение истории, придуманное Виктором Туржанским, - «Триумф Михаила Строгова» (1961), практически с тем же основным актерским составом.

Думается, в какой-то мере на возвращение интереса к сюжету «Михаила Строгова» повлияли события советской политической «оттепели» второй половины 1950-х, а также космические успехи СССР рубежа 1950-х-1960-х, что в значительной мере актуализировало русскую тему. При этом «холодная война» продолжалась, и, естественно, на Западе было абсолютно невозможно представить себе фильм о хороших русских советского периода. Так что русская тема в позитивном ключе отыгрывалась на исторической тематике (напомню, что именно в этот период Голливуд выпустил два высокобюждетных фильма со звездным составом на русскую тему – «Войну и мир» и «Анастасию»).

В 1970-х кинематографисты Франции, Италии и ФРГ еще дважды обращались к экранизациям романа Ж.Верна, причем, «Михаил Строгов» 1975 года был уже телесериалом.

Несмотря на резкое изменение политической и социокультурной ситуации, связанной с крушением СССР, западная трактовка «Михаила Строгова» никаких существенных изменений не претерпела и в итало-немецком сериале 1999 года. Это была по-прежнему романтическая приключенческая история о хороших русских далекого прошлого…

Популярность «Михаила Строгова» на Западе подтвердили как три французские мультипликационных версии (1997 и 2004 годов), так и парижский мюзикл (2011) по мотивам этого романа.

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

В ходе анализа можно сделать вывод, что как сам роман «Михаил Строгов», так и его экранизации, построены на несложных дихотомиях: 1) враждебный и агрессивный азиатский мир и хоть экзотический, но все-таки приближенный к европейскому мир Российской империи (как-никак, но там даже действуют железные дороги и телеграф); 2) положительные персонажи (офицер Михаил Строгов, император Александр Второй и его брат, девушка-красавица Надя, многие другие русские) и злодеи (татары и изменник Иван Огарев); 3) стремление защитить Россию от набегов кочевников (Михаил Строгов и другие положительные русские герои) и завоевательские планы (татары, Огарев); 4) план и результат.

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей экранизаций «Михаила Строгова» представим следующим образом:

Исторический период, место действия: Россия середины 1870-х годов.

Обстановка, предметы быта: роскошь дворцовых палат Санкт-Петербурга и ханского шатра, комфортабельные вагоны поезда, скромный быт сибирских трактиров и постоялых дворов, русские просторы, леса и реки. Предметы быта соответствуют социальному статусу персонажей.

Приемы изображения действительности: акцентировано позитивные по отношению к положительным персонажам, особенно – к романтизированному царскому посланнику Михаилу Строгову, легкий гротеск по отношению к персонажам отрицательным.

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: офицер Михаил Строгов и его возлюбленная - дочь сибирского профессора, их объединяют патриотические ценности, хотя на начальном этапе их взаимоотношения не лишены разногласий. Властного и жестокого татарского хана и еще более жестокого и коварного предателя Ивана Огарева объединяет общее стремление завоевать Сибирь. И какая же Россия без медведей и цыган! В одной из экранизаций Михаил Строгов в рукопашном бою побеждает свирепого сибирского медведя, а в другой – цыганка подговаривает татарского палача не слишком близко поднести раскаленный клинок к глазам Строгова, дабы сохранить последнему зрение… Михаил Строгов меняет одежды, исходя из задач конкретной ситуации. Царский и ханский дворы одеты с подобающей роскошью, военные - в красивую амуницию, а цыганка – в экзотические наряды. Западные корреспонденты (француз и англичанин) – в походную и удобную одежду европейского образца. Персонажи мужского пола (вне зависимости от национальности) отличаются крепким телосложением. Женщины – стройны и изящны. Лексика персонажей проста. Мимика и жесты эмоциональны. Естественно, что тембр голосов отрицательных персонажей лишен приятности, свойственной голосам положительных героев.

Существенное изменение в жизни персонажей: 187… год**.** Император всея Руси Александр Второй дает доблестному офицеру Михаилу Строгову важное поручение – передать своему брату – губернатору Иркутска – пакет с важным сообщением о коварных планах татар и изменника Ивана Огарева завоевать Сибирь. Строгов немедленно отправляется в дальнее путешествие (по одной из экранных версий сразу с очаровательной дочерью сибирского профессора - Надей, по другой – встречает ее по пути).

Возникшая проблема: в результате козней Огарева Михаил Строгов попадает в плен к татарскому хану и приговаривается им к ослеплению раскаленным мечом. Выполнение задания императора, да и жизнь самого Строгова под угрозой…

Поиски решения проблемы: в романе Ж.Верна избежать ослепления Строгову помогают… слезы («во время жестокой расправы Марфа Строгова стояла тут же, простирая руки к несчастному сыну. Михаил смотрел на нее

так, как смотрит любящий сын на мать в последнюю минуту тягостной разлуки. Напрасно крепился он. Слезы ручьями хлынули из глаз его, и эти слезы спасли ему зрение. От близости раскаленного металла они превратились в пары, а пары охладили жар»[Верн, 2010]). В экранизациях романа Строгова спасают не научно обоснованные законы испарения влаги, а красивые женщины (наложница хана и цыганка), подговаривающие татарского палача не прижимать близко к глазам Михаила раскаленную саблю.

Решение проблемы: Строгову удается бежать, он передает пакет брату императора и убивает предателя Огарева. Русские войска побеждают татар…

Выводы. Экранизации романа Жюля Верна «Михаил Строгов» создают, хотя и чрезвычайно упрощенный, адаптированный под западные стереотипы восприятия, но положительный образ России – как оплота европейских ценностей на азиатских рубежах, страны с холодным климатом, бескрайними сибирскими просторами, мужественными и патриотично настроенными воинами, мудрым монархическим правлением. При этом – как в романе Ж.Верна, так и в его экранизациях - отчетливо проявляется западный прагматизм – уверенность в том, что при должном желании человек может управлять своей судьбой. Конформисты (цыганская любовница Огарева) остаются пленниками Зла. Подлинные герои (Михаил Строгов) способны в, казалось бы, безвыходных обстоятельствах изменить свою судьбу (и судьбу своей Державы) к лучшему…

Фильмография

Михаил Строгов / Michael Strogoff. США, 1908.

Михаил Строгов / Michael Strogoff. США, 1910.
Режиссер J. Searle Dawley. Сценарист J. Searle Dawley. Актеры: Charles Ogle, Mary Fuller, Marc McDermott, Harold M. Shaw и др.

Михаил Строгов / Michael Strogoff. США, 1914. Режиссер Lloyd B. Carleton. Сценарист Benjamin S. Kutler. Актеры: Jacob P. Adler, Даниил Макаренко / Daniel Makarenko, Eleanor Barry, Betty Brice и др.

Михаил Строгов / Michel Strogoff. Франция-Германия, 1926. Режиссер: Виктор Туржанский / Victor Tourjansky. Сценаристы: Boris de Fast, Виктор Туржанский / Victor Tourjansky, Иван Мозжухин / Ivan Mozzhukhin. Актеры: Иван Мозжухин / Ivan Mozzhukhin, Наталья Коваленко / Nathalie Kovanko, Jeanne Brindeau и др.

Михаил Строгов / Michel Strogoff. Посланник царя / Der Kurier des Zaren Франция-Германия, 1936. Режиссеры Jacques de Baroncelli (французская версия), Richard Eichberg (немецкая версия). Сценаристы Hans Kyser, Jean Bernard-Luc. Актеры: Anton Walbrook, Colette Darfeuil, Armand Bernard и др.

Солдат и леди / The Soldier and the Lady. США, 1937. Режиссер George Nichols Jr. Сценаристы Mortimer Offner, Anthony Veiller. Актеры: Anton Walbrook, Elizabeth Allan, Аким Тамиров / Akim Tamiroff, Margot Grahame и др.

Михаил Строгов / Miguel Strogoff. Мексика, 1944. Режиссер Miguel M. Delgado. Сценаристы Иосиф Ермольев / Joseph N. Ermolieff, Mauricio Magdaleno. Актеры: Julien Soler, Lupita Tovar, Julio Villarreal и др.

Михаил Строгов / Miguel Strogof. Бразилия, 1955. Режиссер Luiz Gallon. Сценарист J. Silvestre. Актеры: Percy Aires, David Neto, Josy Parisi, Geny Prado и др.

Мишель Строгов | Michel Strogoff. Франция-Италия, 1956. Режиссер Carmine Gallone. Актеры: Curd Jurgens, Genevieve Page, Jacques Dacqmine, Sylva Koscina, Валерий Инкижинов / Valery Inkijinoff, Francoise Fabian и др.

Триумф Михаила Строгова / Le triomphe de Michel Strogoff. Франция – Италия, 1961. Режиссер Виктор Туржанский / Victor Tourjansky. Актеры: Curd Jurgens, Капучине, Валерий Инкижинов / Valery Inkijinoff и др.

Строгов / Strogoff. Италия-Франция-ФРГ-Болгария, 1970. Режиссер Eriprando Visconti. Сенаристы: Giampiero Bona, Ladislas Fodor. Актеры: John Phillip Law, Mimsy Farmer, Hiram Keller и др.

Михаил Строгов / Michel Strogoff. Франция-Австрия-Швейцария-Германия, 1975. ТВ. Режиссер Jean-Pierre Decourt. Актеры: Raimund Harmstorf, Lorenza Guerrieri, Pierre Vernier, Vernon Dobtcheff и др.

Михаил Строгов / Michel Strogoff. Франция, 1997. ТВ, анимация. Режиссер и сценарист Bruno-Rene Huchez.

Михаил Строгов, посланник царя / Michele Strogoff, il corriere dello zar. Италия-Германия, 1999. ТВ. Режиссер Fabrizio Costa. Сценаристы Enrico Medioli, Patrizia Pistagnesi. Актеры: Paolo Seganti, Lea Bosco, Hardy Kruger Jr. и др.

Михаил Строгов / Michel Strogoff. Франция, 2004. ТВ, анимация. Режиссер Alex de Rauz Chen.

Необычайные приключения Михаила Строгова / Les aventures extraordinaires de Michel Strogoff. Франция, 2004. Режиссеры Alexandre Huchez, Bruno-Rene Huchez. Сценарист Bruno-Rene Huchez.

13. Идеологический, структурный анализ трактовки образа России на западном экране в эпоху идеологической конфронтации (1946-1991) (на примере фильма Т.Хэкфорда «Белые ночи», 1984)

В качестве примера анализа в идеологическом и социокультурном поле возьмем фильм Т.Хэкфорда «Белые ночи» (США, 1985): он вышел на экраны в разгар очередного витка «холодной войны», но и сегодня неплохо продается на видео/DVD, регулярно появляется на телеэкранах мира. Это позволит нам выявить не только общественно-исторический контекст времени создания данного медиатекста, но и его структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей.

Снова следуя методологии, разработанной У.Эко, «выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел, процесс написания и успех книги (или, по крайней мере, способствовали и тому, и другому, и третьему); приемы повествования» [Эко, 2005, с.209].

Идеология авторов в социокультурном **контексте** *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)*

Здесь сразу придется оговориться, что под авторами мы будем понимать его основных создателей – сценаристов Дж.Голдмэна, Э.Хьюза, режиссера Тейлора Хэкфорда и оператора Д.Уоткина. Они задумывали и создавали свой фильм в эпоху активного политического противостояния США и СССР (см. таблицу основных политических событий в приложении), которое усилилось с началом афганской войны, акциями польского движения «Солидарность», подавленного введением военного положения, с новой эскалацией гонки вооружений (так называемые «звездные войны») и приходом к власти президента Р.Рейгана. Ко всему прочему 1 сентября 1983 года советский истребитель сбил пассажирский самолет южно-корейской авиакомпании, нарушивший границу СССР. Таким, образом, фильм «Белые ночи», вышедший на мировой экран в 1985 году, в идеологическом отношении стал яркой иллюстрацией легендарного тезиса Р.Рейгана об СССР как «империи Зла».

В самом деле, СССР показан в фильме мрачной, угрюмой страной, где даже величественный Питер выглядит враждебным человеку городом-капканом. Над несчастными главными персонажами измываются свирепые агенты КГБ – неутомимые борцы со Свободой и Демократией…

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания и успеха медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).*

Западный медийный рынок 1980-х годов довольно часто обращался к российской тематике – с 1980 по 1985 годы было снято около 80 игровых фильмов (половина из них – американских) о России/СССР и с русскими/советскими персонажами. Далеко не все из них пользовались успехом у зрителей, поэтому можно предположить, что планами студий руководили не только коммерческие, но и политические соображения. Но, так или иначе, благодаря идеологической остроте, умелому жанровому синтезу мелодрамы, мюзикла и триллера, а также участию в фильме знаменитого танцовщика-эмигранта Михаила Барышникова, «Белые ночи» стали кассовым хитом…

Поначалу Colambia выпустила фильм пробным показом в 21 кинотеатре США и Канады, где «Белые ночи» собрали за первый уик-энд почти полмиллиона долларов. В «большой уик-энд» 6-8 декабря 1985 года фильм был выпушен в прокат сразу в 891 кинотеатре, и сборы составили уже 4,5 миллиона долларов (3-е место по сборам уик-энда Северной Америки). Всего же только в США и Канаде «Белые ночи» за первый год демонстрации собрали 42 миллиона долларов (17 место в американском хит-параде 1985 года), опередив такие известные остросюжетные ленты, как «Коммандо» ($35 млн.), «Силверадо» ($32 млн.) и «Молодой Шерлок Холмс» ($20 млн.), вышедшие в прокат в тот же период [http://www2.boxofficemojo.com].

Таким образом, авторы экранизации добились своей главной цели – ощутимого зрительского успеха, вызванного не только удачным синтезом жанров, превосходной музыкой и хореографией, звездным составом (М.Барышников, Х.Миррен, И.Росселини, Г.Хайнс), но умелым использованием идеологической антисоветской конъюнктуры.

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

Полагаю, что фильм «Белые ночи» построен на несложных дихотомиях: 1) враждебный и агрессивный советский мир и демократичный мир Запада; 2) положительные персонажи (эмигрант-танцовщик Родченко) и злодеи (агенты КГБ); 3) стремление к свободе, воле, независимости (Родченко) и конформизм (балерина Иванова); 4) план и результат.

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Исторический период, место действия: *СССР середины 1980-х годов.*

Обстановка, предметы быта: *салон авиалайнера, городские улицы, жилые комнаты, театр, репетиционные залы. Аскетичный быт советской жизни.*
Приемы изображения действительности: *акцентировано позитивные по отношению к положительным персонажам, особенно – к звезде балета эмигранту Родченко, недвусмысленный гротеск по отношению к персонажам, имеющим отношение к КГБ.*
Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: *бывший солист советского балета, а ныне американский гражданин Родченко и его бывшая возлюбленная – звезда советского балета Иванова. Их разделяет контрастный идеологический, социальный и материальный статус. Основная одежда персонажей – тренировочные или балетные костюмы. Оба отличаются стройным телосложением. Лексика персонажей проста. Мимика и жесты эмоциональны, артистичны. В контрасте с ними изображен полковник КГБ – грубый, резкий, жестокий персонаж, стоящий на «страже государственных интересов СССР».*
Существенное изменение в жизни персонажей: *1985 год. В результате вынужденной посадки самолета эмигрант Родченко нежданно-негаданно оказывается на советской территории и попадает в сети КГБ. Советские спецслужбы посылают Иванову к Родченко, чтобы та уговорила его остаться в СССР.*
Возникшая проблема: *различие в идеологических взглядах мешают бывшим влюбленным найти общий язык.*
Поиски решения проблемы: *нахлынувшие воспоминания и чувства заставляют Иванову принять решение помочь Родченко бежать на Запад через советско-финскую границу.*
Решение проблемы: *Родченко успешно удается вернуться на Запад.*

Как мы уже неоднократно отмечали, А.Силверблэт [Silverblatt, 2001, pp.80-81] разработал цикл вопросов к критическому анализу медиатекстов в историческом, культурном и структурном контексте. Основываясь на основных положениях данного цикла, попытаемся применить их к анализу «Белых ночей»:

A. Исторический контекст

1. Что медиатекст сообщает нам о периоде своего создания?

a) когда состоялась премьера этого медиатекста?

Премьера фильма состоялась в ноябре-декабре 1985 года в США.

b) как тогдашние события влияли на медиатекст?

Очевидное влияние на медиатекст оказало резкое обострение конфронтации между США и СССР 1979-1984 годов, связанное с войной в Афганистане, политическими событиями в Польше. Важным импульсом в

построении завязки сюжета стал, по-видимому, мировой резонанс осуждения СССР, после того, как советский истребитель сбил южно-корейский пассажирский самолет 1 сентября 1983 года…

c) как медиатекст комментирует события дня?

Авторская трактовка событий во многом подчинена стереотипам «холодной войны» - это касается взаимоотношений и характеров персонажей, визуального ряда и пр. Россия/СССР предстает на экране мрачной тоталитарной страной, в которой царствуют злобные агента КГБ и страдают простые люди…

2. Помогает ли знание исторических событий пониманию медиатекста?

a) медиатексты, созданные в течение конкретного исторического периода:

-какие события происходили во время создания данного произведения?

Фильм снимался в 1984 году, когда новый виток «холодной войны» между СССР и США был в разгаре – шла затяжная война в Афганистане. В США у власти находился президент Р.Рейган, занимавший по отношению к СССР жесткую силовую позицию. В феврале 1984 года от тяжелой болезни умер тогдашний лидер СССР - Ю.В.Андропов – сторонник жесткой политики по отношению к США. К власти пришел смертельно больной К.У.Черненко, при котором был отдан приказ о бойкоте Олимпиады в Лос-Анджелесе и заявлен протест против американской военной программы «Звездных войн». Правда, после смерти К.У.Черненко в марте 1985 года лидером в СССР стал либерально настроенный М.С.Горбачев, 12 марта того же года возобновивший переговоры об ограничении вооружений в Женеве. Но к тому времени съемки «Белых ночей» были уже завершены, и начало «потепления» в холодной войне уже не могло как-либо сказаться на общей концепции фильма.

-как понимание этих событий обогащает наше понимание медиатекста?

Разумеется, понимание историко-политического контекста помогает лучше разобраться как в особенностях сюжета фильма, так и в его идеологии. Человеку, совершенно не знакомому с историко-политическим контекстом первой половины 1980-х годов, наверное, будет очень сложно разобраться в том, почему образ России/СССР создан в «Белых ночах» именно так, а не иначе.

-каковы реальные исторические ссылки?

Среди реальных исторических ссылок можно назвать следующие: драматические события 1 сентября 1983 года, функции КГБ как разветвленного аппарата подавления инакомыслия в СССР, реальные факты бегства так называемых диссидентов из СССР (в том числе – самого М.Барышникова, исполнившего в «Белых ночах» главную роль), статус В.С.Высоцкого как символа творческого нон-конформизма…

-имеются ли исторические ссылки в медиатексте?
Фильм не основан на реальных фактах, исторические ссылки имеют косвенный характер, в трактовке событий можно обнаружить определенную степень гротеска, однако все указанные выше политические тенденции проявлены.
-как понимание этих исторических ссылок затрагивает ваше понимание медиатекста?
Бесспорно, понимание исторических ссылок помогает лучшему восприятию «Белых ночей» как своего рода символа идеологической конфронтации между США и СССР.
B. Культурный контекст
1. Медиа и популярная культура: каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует культурные: a) отношения; b) ценности; c) поведение; d) озабоченность; e) мифы.
Последовательно отражая стереотипно негативное отношение Запада к России, фильм Т.Хэкфорда создает образ враждебной, агрессивной, милитаризированной и экономически отсталой тоталитарной России – с холодным климатом, бедным, бесправным населением, которым управляют злобные, жестокие, коварные коммунисты/спецслужбы. Здесь нет места демократии и правам человека, свободе слова и творчества…
2. Мировоззрение: какой мир изображен в медиатексте?
a) Какова культура этого мира?
В общем и целом в «Белых ночах» создается образ России/СССР как «Империи Зла». Эта империя не отрицает Культуру, но стремится полностью подчинить ее своей тоталитарной Идеологии.
-люди?
Люди в этом мире делятся на три основные группы: «Силы Зла» (руководство, агенты КГБ, военные и пр.), «страдающие конформисты» (большинство обычных людей, в том числе и причастных к миру культуры, искусства) и «нон-конформисты» (звезда балета Родченко в исполнении М.Барышникова) – их меньшинство, единицы…
-идеология?
В этом мире доминирует коммунистическая тоталитарная идеология, с которой вынуждены подчиняться даже те, кому она, быть может, и не по душе…
b) Что мы знаем о людях этого мира?
-представлены ли персонажи в стереотипной манере?
В целом персонажи «Белых ночей» представлены в стереотипной манере без особых полутонов (особенно это касается отрицательных героев), однако талант выдающихся танцовщиков М.Барышникова и Г.Хайнса позволяет им «досказать» эмоционально-психологические переживания

своих персонажей через хореографические этюды. Более того, в начальном эпизоде фильма М.Барышников блестяще исполняет сольную балетную партию, где в аллегорической форме отражается авторская концепция фильма.

-*что эта репрезентация сообщает нам о культурном стереотипе данной группы?*

Репрезентация основана на следующем культурном стереотипе: СССР – тоталитарная страна, наводненная агентами КГБ (в свободное от работы время литрами пьющими водку), с мрачными, полутемными городами, казенными интерьерами и одеждой людей, господством коммунистической идеологии, со страдающим «простым народом»…

c) Какое мировоззрение представляет этот мир - оптимистическое или пессимистическое?

Авторы «Белых ночей» представляют образ СССР в целом пессимистически, их оптимизм проявляется только в том, что они дают главному положительному герою шанс выбраться из лап КГБ живым и невредимым…

-*персонажи этого медиатекста счастливы?*

Увы, в «Белых ночах» нет счастливых персонажей, каждый из них, так или иначе, страдает (даже свирепый полковник КГБ в брутальном исполнении Е.Сколимовского по-своему несчастен, так как не смог помешать побегу Родченко на Запад).

-*есть ли у персонажей этого медиатекста шанс быть счастливыми?*

Авторы «Белых ночей» ясно дают понять, что счастливым можно быть только ВНЕ «Империи Зла»…

d) Способны ли персонажи управлять их собственными судьбами?

Здесь как раз и проявляется американский прагматизм – уверенность в том, что при должном желании человек может управлять своей судьбой. Конформисты (Иванова) остаются пленниками «Империи Зла». Нонконформисты (звезда балета Родченко) способны в, казалось бы, безвыходных обстоятельствах изменить свою судьбу к лучшему…

e) Какова иерархия ценностей согласно данному мировоззрению?

-*какие ценности могут быть найдены в медиатексте?*

Согласно авторской концепции фильма, главная ценность в мире – свобода и демократия.

-*какие ценности воплощены в персонажах?*

Звезда балета Родченко – своего рода символ стремления русских нонконформистов к свободе и демократии. Особенно ярко это показано в фильме в хореографическом этюде М.Барышникова под песню В.С.Высоцкого «Кони привередливые». Зато полковник КГБ

(Е.Сколимовский) – не менее яркий символ тоталитарного режима, подавляюшего человеческую личность.

-*какие ценности преобладают в финале?*

Финал фильма, когда персонажу М.Барышникова удается сбежать от агентов КГБ через советско-финскую границу, можно рассматривать, как триумф (локальный, конечно) демократических ценностей Западного мира, их притягательности для положительных представителей русской нации.

-*что означает иметь успех в этом мире? Как человек преуспевает в этом мире? Какое поведение вознаграждается в этом в мире?*

Согласно авторской концепции «Белых ночей», успех в СССР может иметь только «идеологически выдержанный» человек, послушно находящийся на службе у тоталитарного режима.

Отметим, что методология А.Силверблэта соответствует основным подходам герменевтического анализа аудиовизуальной, пространственно-временной структуры медиатекстов.

Восстановим в памяти динамику пространственно-временного аудиовизуального образа одного из кульминационных эпизодов «Белых ночей».

…Главный герой – танцовщик-эмигрант Николай Родченко волею судьбы встречается со своей бывшей партнершей и возлюбленной балериной Ивановой. Они стоят на сцене. Театр пуст, зрительный зал едва освещен. Николай говорит Ивановой горькие слова о конформизме, о том, как всей «храбрости» многих интеллигентов хватает лишь на то, чтобы слушать «крамольные» песни Высоцкого. А для него – тесен спертый воздух. Ему нужна Свобода – духа, творчества, жизни… Николай включает магнитофонную запись с песней Владимира Высоцкого «Кони привередливые» и начинает танцевать. Камера приближается к лицу Ивановой. В ее глазах появляются слезы…

Весь танец Родченко построен на изломах, резких движениях, попытках преодоления опасностей, трудностей, противодействии. Как бы вторя тревожным, импульсивным музыке и стихам Высоцкого, он танцует словно на краю пропасти… Герой вкладывает в этот танец всю свою боль, которую он испытал из-за разлуки с Родиной, из-за клеветы, лжи, человеческой зависти и злобы…

В этом эпизоде авторы удачно используют хореографию, которая метафорически отражает психологическое состояние героя, его душевное смятение, надлом, стремление к свободе во что бы то ни стало. И песня В.С.Высоцкого выбрана тут не случайно. Высоцкий не захотел стать эмигрантом (хотя у него было для этого много возможностей), однако власти все равно не заставили его быть приспособленцем, послушным

искателем официальных наград и почестей… Судьба Высоцкого и судьба Родченко становятся для звезды балета Ивановой укором. Ведь она предпочла тихую и покорную жизнь, изменив тем самым настоящей свободе…

Но героиня плачет не только поэтому. Ведь она была влюблена в Родченко. И ей трудно было смириться с тем, что он выбрал свободу в Америке, по сути, пожертвовав ее любовью. Поэтому конфликт между стремлением к свободе, воле, независимости и пропастью лжи, конформизма окрашен здесь драматизмом невозвратимых утрат, потери любви… И еще: хотя в этом эпизоде Иванова не танцует, в ее движениях, как и у Родченко, есть свой музыкально-пластический ритм. Только если у Родченко – отчаянный, надрывный вихрь неукротимой энергии, то у Ивановой – грустная мелодия любовного романса…

Конечно, при анализе аудиовизуального медиатекста важно не «выхватывать» так называемые «выразительные средства» из контекста всего произведения, а попытались воссоздать более или менее целостную картину своих ощущений и впечатлений, обозначить взаимосвязь психологических состояний персонажей, конфликтов, диалогов и т.д. с изобразительным, музыкальным решением, с композиционными задачами и всем образным строем произведения.

В частности, стоит обратить внимание на то, что авторы «Белых ночей» даже чисто визуальными, светотеневыми средствами передают зрителям напряженную, конфликтную атмосферу действия: в полумраке пустого театрального зала световой поток высвечивает фигуру танцора, и весь его танец построен на цветовых контрастах (черное, желтое, белое) и противостоянии света и тьмы…

В неистовом танце Родченко столько энергии, силы, упрямства, что возникает ощущение, что он сумеет выбраться из любой западни судьбы. Казалось бы, всё вокруг говорит о безысходности, бесперспективности: Родченко находится в цепких лапах спецслужб, его любимая женщина предпочла смириться… Из окна видны зловещие силуэты охраны... На экране руки главного героя... Пальцы сживаются в кулак… Вся его фигура напрягается для отчаянного прыжка… И вот уже камера передает ощущение его полета… Родченко словно парит над сценой в грандиозном прыжке…

Примерно так в словесной форме может осуществляться аналитическое «восстановление» медийной репрезентации - увиденного и услышанного потока звукозрительных образов, в том числе: в светоцветовом решении, мизансцене, в актерской пластике и мимике, в использовании отдельных деталей. Таким образом, трактуется не только психологическое и эмоциональное, но и аудиовизуальное,

пространственно-временное содержание художественного образа в данном эпизоде, его кульминационный смысл, когда авторы пытаются выразить свои чувства и мысли о цели человеческой жизни, о цене независимости, об истоках творчества, о свободе, которая приходит к человеку через преодоление как внешнего Зла, так и собственного малодушия.

При этом интересно проследить, как происходит развитие динамики аудиовизуального, пространственно-временного образа (в том числе – метафоричности хореографической композиции на музыку В.Высоцкого). Кроме того, специфика сюжета «Белых ночей» (главные герои которых – артисты, танцовщики, а действие по большей части происходит в здании театра) позволяет задуматься над взаимосвязью экранного медиатекста с музыкой, хореографией, театром. К примеру, в спектакле при всем сходстве (диалоги, костюм героя, музыка, хореография) отсутствие монтажа и системы планов, движений камеры, скорее всего, привело бы к форсированной актерской мимике к словесному дополнению диалогов, к броским и контрастным эффектам освещения, с помощью которых режиссер сумел бы внятно донести до зрительно зала свой замысел…

Так между экраном и нашим зрительским опытом (жизненным и эстетическим) устанавливались ассоциативные связи; эмоциональное сопереживание персонажам, авторам медиатекста происходит сначала на базе интуитивного, подсознательного восприятия динамики аудиовизуального, пространственно-временного художественного образа эпизода. Затем идет процесс его анализа и синтеза - выявление значений кадров, ракурсов, планов и т.д., их обобщение, соединение, осмысление неоднозначности, выражение к этому своего личного отношения…

В итоге, быть может, вопреки, первоначальному сценарному замыслу образ России в фильме Т.Хэкфорда «Белые ночи» не во всем укладывается в стереотипные идеологические рамки «Империи Зла». В этой стране есть талантливые, любящие, страдающие люди, стремящиеся осуществить себя в творчестве, способные бросить вызов конформизму…

То есть от более-менее линейной трактовки начальной схемы повествования мы приходим к ассоциативной, полифонической. События, характеры героев, изобразительное, музыкальное решение воспринимаются в единой связи, целостно.

Впрочем, не стоит забывать, что один и тот же медиатекст может иметь множество трактовок у разных слоев аудитории, что еще раз подтверждает правоту У.Эко: «Тексты, нацеленные на вполне определенные реакции более или менее определенного круга читателей (будь то дети, любители «мыльных опер», врачи, законопослушные граждане, представители молодежных «субкультур», пресвитерианцы, фермеры, женщины из среднего класса, аквалангисты, изнеженные снобы

или представители любой другой вообразимой социопсихологической категории), на самом деле открыты для всевозможных «ошибочных» декодирований» [Эко, 2005, с.19]. Так что было бы неправомерно настаивать на истинности собственной трактовки любого медиатекста.

Фильмография

Белые ночи / White Nights. США, 1985. Режиссер Taylor Hackford. Сценаристы James Goldman, Eric Hughes. Актеры: М.Барышников, Gregory Hines, Isabella Rossellini, Jerzy Skolimowski, Helen Mirren, Geraldine Page и др.

14. «Индиана Джонс и Храм хрустального черепа»(2008) Стивена Спилберга как пародийная трансформация медийных стереотипов «холодной войны» в рамках массовой/популярной культуры XXI века

В 2008 году за российскую тему неожиданно взялся сам Стивен Спилберг, заставив легендарного персонажа Харрисона Форда сражаться со звероподобными советскими спецназовцами в боевике «Индиана Джонс и Храм хрустального черепа».

В связи с этим представляется любопытным проследить, как в рамках этого продукта массовой/популярной культуры XXI века медийные стереотипы «холодной войны» подверглись пародийной трансформации.

Авторы немалого числа отечественных исследований прошлых лет упрекали создателей произведений популярной культуры в том, что те использовали неблаговидные приемы психологического давления (постоянного повторения фактов вне зависимости от истины), извращения фактов и тенденций, отбора отрицательных черт в изображении политических противников, «приклеивания ярлыков», «наведения румян», «игры в простонародность», ссылки на авторитеты ради оправдания лжи и т.д. По сути, на основе частных фактов делались глобальные обобщающие выводы, так как среди создателей произведений массовой культуры всегда были и есть как честные профессионалы, строящие свои сюжеты с учетом гуманистических ценностей, так и склонные к политическому конформизму и сиюминутной конъюнктуре ремесленники.

Между тем, медиатексты, относящиеся к массовой/популярной культуре, имеют успех у аудитории вовсе не из-за того, что они, якобы, ориентированы только на людей с низким эстетическим вкусом, подверженных психологическому давлению, легко верящих лжи и т.д., а потому, что их авторы отвечают на реальные, достойные уважения и изучения потребности аудитории, в том числе – информационные, компенсаторные, гедонистические, рекреативные, моральные и т.д.

Возникновение «индустриального общества с абсолютной неизбежностью приводит к формированию особого типа культуры – культуры коммерческой, массовой, … удовлетворяющей на базе современных технологий фундаментальную потребность человечества в гармонизации психической жизни людей» [Разлогов, 1991, с.10]. При этом массовая культура, немыслимая без медиа, - естественная составляющая современной культуры в целом, к которой принадлежит большая часть всех создаваемых в мире художественных произведений. Ее можно рассматривать как эффективный способ вовлечения широких масс

зрителей, слушателей и читателей в разнообразные культурные процессы, как явление, рожденное новейшими технологиями (в первую очередь – коммуникационными), мировой интеграцией и глобализацией (разрушением локальных общностей, размыванием территориальных и национальных границ и т.д.). Такое определение массовой/популярной культуры, на мой взгляд, логично вписывается в контекст функционирования медиа – систематического распространения информации (через прессу, печать, телевидение, радио, кино, звуко/видеозапись, интернет) среди «численно больших, рассредоточенных аудиторий с целью утверждения духовных ценностей и оказания идеологического, экономического или организационного воздействия на оценки, мнения и поведение людей» [Философский энциклопедический словарь, 1983, 348].

В.Я.Пропп [Пропп, 1976], Н.М.Зоркая [Зоркая, 1981], М.И.Туровская [Туровская, 1979], О.Ф.Нечай [Нечай, 1993] и М.В.Ямпольский [Ямпольский, 1987] убедительно доказали, что для тотального успеха произведений массовой культуры необходим расчет их создателей на фольклорный тип эстетического восприятия, а «архетипы сказки и легенды, и соответствующие им архетипы фольклорного восприятия, встретившись, дают эффект интегрального успеха массовых фаворитов» [Зоркая, 1981, с.116].

Действительно, успех у аудитории очень тесно связан с мифологическим слоем произведения. «Сильные» жанры – триллер, фантастика, вестерн – всегда опираются на «сильные» мифы» [Ямпольский, 1987, с.41]. Взаимосвязь необыкновенных, но «подлинных» событий – один из основополагающих архетипов (опирающихся на глубинные психологические структуры, воздействующие на сознание и подсознание) сказки, легенды, - имеет очень большое значение для популярности многих медиатекстов.

О.Ф.Нечай, на мой взгляд, очень верно отметила важную особенность массовой (популярной) культуры – адаптацию фольклора в формах социума. То есть, если в авторском «тексте» идеал проступает сквозь реальность (в центре сюжета – герой-личность), в социально-критическом «тексте» дается персонаж, взятый из окружающей жизни (простой человек), то массовой культурой даются идеальные нормы в реальной среде (в центре повествования – герой-богатырь) [Нечай, 1993, с.11-13].

Значительным влиянием на аудиторию обладает сериальная массовая культура. Тут вступают в действие «системообразующие свойства многосерийности: 1)длительность повествования, 2)прерывистость его, 3)особая сюжетная организация частей-серий, требующая определенной идентичности их структуры и повторности отдельных блоков, 4)наличие

сквозных персонажей, постоянных героев (или группы таких героев)» [Зоркая, 1981, с.59]. Кроме того, создатели медиатекстов массовой культуры учитывают «эмоциональный тонус» восприятия. Однообразие, монотонность сюжетных ситуаций нередко приводит аудиторию к отстранению от контакта с медиатекстом. Вот почему в произведениях таких профессионалов, как С.Спилберг, возникает смена эпизодов, вызывающих «шоковые» и «успокаивающие» реакции, но с непременно счастливым финалом, дающим положительную «разрядку». Иначе говоря, среди популярных медиатекстов немало тех, что легко и безболезненно разбиваются на кубики-блоки (часто взаимозаменяемые). Главное, чтобы эти блоки были связаны четко продуманным механизмом «эмоциональных перепадов» - чередованием положительных и отрицательных эмоций, вызываемых у публики.

По подобной «формуле успеха», включая фольклорную, мифологическую основу, компенсацию тех или иных недостающих в жизни аудитории чувств, счастливый конец, использование зрелищности (то есть самых популярных жанров и тем), построены многие бестселлеры и блокбастеры. Их действие, как правило, построено на довольно быстрой смене непродолжительных (дабы не наскучить) эпизодов. Добавим сюда и сенсационную информативность: мозаика событий разворачивается в различных экзотических местах, в центре сюжета – мир Зла, которому противостоит главный герой – почти волшебный, сказочный персонаж. Он красив, силен, обаятелен. Изо всех сверхъестественных ситуаций выходит целым и невредимым (отличный повод для идентификации и компенсации!). Кроме того, многие эпизоды активно затрагивают человеческие эмоции и инстинкты (чувство страха, например). Налицо серийность, предполагающая множество продолжений.

При меньшем или большем техническом блеске в медиатексте массового успеха типа *action* можно вычислить и дополнительные «среднеарифметические» компоненты успеха: драки, перестрелки, погони, красотки, тревожная музыка, бьющие через край переживания персонажей, минимум диалогов, максимум физических действий и другие «динамические» атрибуты, о которых верно писал Р.Корлисс [Корлисс, 1990, с.8]. Действительно, современный медиатекст (кино/теле/клиповый, интернетный, компьютерно-игровой) выдвигает «более высокие требования к зрению, поскольку глазами мы должны следить за каждым сантиметром кадра в ожидании молниеносных трюков и спецэффектов. Вместе со своей высокоскоростной технической изобретательностью, внешним лоском и здоровым цинизмом «дина-фильмы» - идеальная разновидность искусства для поколения, воспитанного на *MTV*,

ослепленного световыми импульсами видеоклипов, приученного к фильмам с кровавыми сценами» [Корлисс, 1990, с.8].

При этом стоит отметить, что во многих случаях создатели «массовых» медиатекстов сознательно упрощают, тривиализируют затрагиваемый ими жизненный материал, очевидно, рассчитывая привлечь ту часть молодежной аудитории, которая сегодня увлеченно осваивает компьютерные игры, построенные на тех или иных акциях виртуального насилия. И в этом, бесспорно, есть своя логика, ибо еще Н.А.Бердяев совершенно справедливо писал, что «массам, не приобщенным к благам и ценностям культуры, трудна культура в благородном смысле этого слова и сравнительно легка техника» [Бердяев, 1990, с.229].

Вместе с тем, опоры на фольклор, развлекательности, зрелищности, серийности и профессионализма авторов еще не достаточно для масштабного успеха медиатекста массовой культуры, так как популярность также зависит от гипнотического, чувственного воздействия. Вместо примитивного приспособления под вкусы «широких масс» угадывается «тайный подсознательный интерес толпы» на уровне «иррационального подвига и интуитивного озарения» [Богомолов, 1989, с.11].

Одни и те же сюжеты, попадая к рядовому ремесленнику или, к примеру, к Стивену Спилбергу, трансформируясь, собирают различные по масштабу аудитории. Мастера популярной медиакультуры в совершенстве овладели искусством создания произведений многоуровневого построения, рассчитанного на восприятие людей самого различного возраста, интеллекта и вкуса. Возникают своего рода полустилизации-полупародии вперемежку с «полусерьезом», с бесчисленными намеками на хрестоматийные фильмы прошлых лет, прямыми цитатами, с отсылками к фольклору и мифологии и т.д. и т.п.

К примеру, для одних зрителей «текст» спилберговского сериала об Индиане Джонсе будет равнозначен лицезрению классического «Багдадского вора». А для других, более искушенных в медиакультуре, - увлекательным и ироничным путешествием в царство фольклорных и сказочных архетипов, синематечных ассоциаций, тонкой пародийности. Кроме того, одной из своеобразных черт современной социокультурной ситуации помимо стандартизации и унификации стала адаптация популярной медиакультурой характерных приемов языка, присущего прежде лишь «авторским» произведениям. И в этом тоже проявляется плюрализм популярной медиакультуры, рассчитанной на удовлетворение дифференцированных запросов аудитории.

Для массового успеха медиатекста важны также терапевтический эффект, феномен компенсации. Разумеется, восполнение человеком

недостающих ему в реальной жизни чувств и переживаний абсолютно закономерно. Еще З.Фрейд писал, что «культура должна мобилизовать все свои силы, чтобы поставить предел агрессивным первичным позывам человека и затормозить их проявления путем создания нужных психологических реакций» [Фрейд, 1990, с.29].

Таким образом, медиатексты популярной культуры своим успехом у аудитории обязаны множеству факторов. Сюда входят: опора на фольклорные и мифологические источники, постоянство метафор, ориентация на последовательное воплощение наиболее стойких сюжетных схем, синтез естественного и сверхъестественного, обращение не к рациональному, а эмоциональному через идентификацию (воображаемое перевоплощение в активно действующих персонажей, слияние с атмосферой, аурой произведения), «волшебная сила» героев, стандартизация (тиражирование, унификация, адаптация) идей, ситуаций, характеров и т.д., мозаичность, серийность, компенсация (иллюзия осуществления заветных, но не сбывшихся желаний), счастливый финал, использование такой ритмической организации аудиовизуальных медиатекстов, где на чувство аудитории вместе с содержанием кадров воздействует порядок их смены; интуитивное угадывание подсознательных интересов публики и т.д.

В очередной серии своей «индианы» - боевике «Индиана Джонс и Храм хрустального черепа» (2008) С.Спилберг собрал букет практически всех ходовых западных стереотипов по отношению к России и русским. Правда, звероподобные советские солдаты в полной боевой амуниции и с соответствующей боевой техникой каким-то неведомым образом попавшие в Америку выглядят на экране издевательски гротескно. Чего стоят одни только пародийные «погрешности», верно подмеченные «Википедией»: командир советского десанта Ирина Спалько действует по приказу Сталина, хотя тот к моменту действия фильма (1957) вот уже четыре года, как покоился в гробу; одетые в американскую военную форму советские солдаты, колесящие по дорогам США, вооружены китайскими автоматами; советские солдаты открыто шагают по американским пустыням и тропикам в советской же военной форме, пьют русскую водку, в потом пляшут под балалайку «калинку-малинку»... Между прочим, дорогу в американских джунглях советским солдатам расчищает лесоповальный аппарат, ломающий деревья налево и направо (здесь авторы сайта 2000.net.ua усмотрели озорную пародию на паровой лесоповальный механизм из «Сибирского цирюльника» Н.Михалкова) …

Так или иначе, но С.Спилберг превратил «Индиану Джонс и Храм хрустального черепа» в своего рода дайджест стереотипного восприятия образа России и русских западным киномиром…

15. Идеологический, структурный анализ трактовки образа России на западном экране в постсоветскую эпоху (1992-2012) (на примере фильма «Душка» Й.Стеллинга, 2007)

В качестве примера анализа западного фильма постсоветских времен в идеологическом и социокультурном поле обратимся к иронической драме «Душка» (2007) известного голландского режиссера Й.Стеллинга. Попытаемся выявить не только общественно-исторический контекст времени создания данного медиатекста, но и его структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей.

По аналитической технологии У.Эко, «выделим три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел, процесс написания и успех книги (или, по крайней мере, способствовали и тому, и другому, и третьему); приемы повествования» [Эко, 2005, с.209].

***Идеология авторов в социокультурном* контексте** *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)*

В западном «образе России как смысловом поле на протяжении веков существуют два полюса, представленные двумя архетипами-мифологемами: Россия как внешняя угроза (варвар у ворот) и Россия как объект просвещения, обучения (ученик)» [Мосейко, 2009, с.25].

Авторы «Душки» задумывали и создавали свой фильм в постоветскую эпоху, когда активное политическое противостояние Запада и СССР сменилось сначала сочувственно-покровительственным отношением, когда Россия рассматривалась как ученик, которому, увы, так и не дано дотянуться до американо-европейских жизненных стандартов (первая половина 1990-х годов), но затем (в 2000-х годах) снова стало приобретать хрестоматийные очертания противодействия «варвару у ворот».

На мой взгляд, Й.Стеллинг в «Душке» попытался совместить оба хрестоматийных западных идеологических подхода к России («ученик» и «враг у ворот»), хотя существует мнение, что бытовая сторона фабулы фильма больше подходит для экономической и социокультурной российской ситуации начала 1990-х, чем для середины 2000-х, - дескать, «ладно, мы готовы с усталой улыбкой поиронизировать над собой, покаянно кивнув головой: ну не находим мы с Европой общего языка - поэтому и фильм почти немой. Вот только запоздала карикатура лет на пятнадцать» [Любарская, 2007].

Однако знаменитый голландский режиссер Й.Стеллинг, несмотря на отчетливую ироничную насмешливость по отношению к русской/славянской жизни вовсе не стремится сделать тривиальную комедию. В жанровом отношении «Душка», скорее, синтез драмы, горькой комедии и иронической притчи.

- Вам не приходит в голову, - говорит Й.Стеллинг в своем интервью, - что Душка и Боб — это один и тот же человек, рацио и душа, голова и сердце? И поскольку голова с сердцем у многих не в ладу, Душка и Боб все время ссорятся… Для меня, главная тема фильма выходит за рамки конфликта Запада и Востока. Я пытался сделать что-то более экзистенциальное. Это просто история человека, у которого есть его творчество и его муза. Но вот он встречается с бездельником. Это существо - архетип смерти, бездействия, пустоты, но в то же время это очень симпатичное, милое существо. И именно выбор между любовью, творчеством и бездейственной смертью был для меня главным вопросом в этой картине. Все остальное - более поверхностные пласты [Стеллинг, 2007].

В итоге, хотя Й.Стеллинг и «прикипел душой к России, но этот факт не отменил в нем западного человека, который с пронзительной ясностью видит непереходимую пропасть, разделяющую наш евразийский мир и чистопородную Европу. Голландский режиссер рисует наших людей с симпатией и сочувствием, но все равно получается если не карикатура, то дружеский шарж. А как же иначе, если все самые благородные порывы доводятся в нашем исполнении до гротеска, который интересно понаблюдать со стороны, но с которым невозможно ужиться надолго, тем более — навсегда» [Цыркун, 2008] .

Условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания и успеха медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).*

Западный экран 2000-х годов довольно часто обращался к российской тематике – с 2000 по 2009 годы было снято около 160 игровых фильмов о России/СССР и с русскими/советскими персонажами.

Конечно, «Душка» - типичное произведение арт-хауса, как и все фильмы Й.Стеллинга изначально не претендовавшее на массовый успех у аудитории. Однако малобюжетные работы Й.Стеллинга практически всегда окупаются за счет «альтернативного проката», экспорта, продажи для телепоказов, выпуска на видео и DVD. Правда, в данном случае, доминанта русского персонажа и русской темы, поначалу, видимо, не очень вдохновляли европейских продюсеров, поэтому деньги на фильм (два миллиона евро) режиссер искал целых пять лет…

Сценарный замысел режиссера был основан, в том числе и на его собственных впечатлениях от посещения постсоветской России (в частности, кинофестиваля «Кинотавр» в Сочи). В итоге они, пусть в причудливо-гротескной форме нашли свое воплощение в сюжетной вязи фильма, хотя «Стеллинг не придумал для «Душки» никаких новых режиссерских ходов — это традиционная для него герметичная, интерьерная картина с минимумом диалогов, к чему располагает уже главная коллизия фильма — к голландцу, не знающему ни слова по-русски, приезжает русский (а может, украинец, а может, и какой другой славянин), в свою очередь, не говорящий ни на каком иностранном языке» [Цыркун, 2008].

Структура и приемы повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

В целом фильм «Душка» построен на несложных дихотомиях: 1) российский/славянский бесцеремонный (хотя в чем-то и обаятельный) «варвар», который не желает и не способен быть «учеником» и представитель западного интеллектуального мира; 2) безделие/пустота и творчество; 3) стремление к независимости и конформизм; 4) план и результат.

Схематично структуру, сюжет, репрезентативность, этику, особенности жанровой модификации, иконографии, характеров персонажей можно представить следующим образом:

Исторический период, место действия: *Россия/Украина первых постсоветских лет1990-х годов (в основном в ретроэпизодах), современная Голландия.*

Обстановка, предметы быта: *интерьеры квартиры, городские улицы, кинотеатр, автобус.*

Приемы изображения действительности: *амбивалентные по отношению практически ко всем персонажам, в которых гармонично сочетается добро и зло, при этом «Душка» вся выстроена на банальностях разного уровня — от простейших, связанных с бытовыми представлениями о русском народе и его менталитете, до интеллектуальных клише» [Цыркун, 2008].*

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты: *внезапно приехавший в Голландию обаятельный нахлебник русского/славянского происхождения. «Многозначно уже первое появление главного героя (Сергей Маковецкий) на экране: по деревянной лестнице дома, где живет европеец Боб, он поднимается в растиражированном узнаваемом облике — в потертой шапке-ушанке и с радостной улыбкой, символизируя не только известную*

расхристанную «душевность», но и пресловутое «подсознание Запада» [Цыркун, 2008].

Лексика персонажей проста, вернее, сказать, сведена к минимуму. Не понимающие языка друг друга главные герои больше молчат. Зато их диалог богат выразительной мимикой и жестами.

Существенное изменение в жизни персонажей: *200**…** год**.** Размеренное существование голландского сценариста Боба нарушается нежданным-негаданным визитом непрошенного, но настырного русского гостя, который «пришел навеки поселиться» в квартире своего случайного европейского знакомого...*

Возникшая проблема: *социокультурные и языковое барьеры мешают русскому и европейцу найти общий язык.*

Поиски решения проблемы: *европеец пытается избавиться от варвара…*

Решение проблемы: *покинув свой дом, европеец вслед за изгнанным варваром отправляется в Россию (вернее, в некую славянскую страну)…*

Применим аналиический метод анализа медиатекстов в историческом, культурном и структурном контексте А.Силверблэта [Silverblatt, 2001, pp.80-81], на сей раз - к «Душке»:

А. Исторический контекст

1. Что медиатекст сообщает нам о периоде своего создания?

a) когда состоялась премьера этого медиатекста?

Премьера фильма состоялась в 2007 года в Европе и России.

b) как тогдашние события влияли на медиатекст?

Прямолинейных влияний конкретных политических событий на процесс создания «Душки» нет, скорее, в фильме в притчеобразной форме трансформированы стереотипные представления Запада о «загадочной славянской душе».

c) как медиатекст комментирует события дня?

Я согласен с тем, что «как бы не отнекивался Йос Стеллинг, … но фильм вышел с политическим подтекстом. Да, конечно, художник выясняет отношения только с собой. Однако живет он не в безвоздушном пространстве. И если Стеллинга от загадок голландской души («Летучий голландец», «Стрелочник», «Иллюзионист») вдруг потянуло к русской «душке», значит, таков дух времени. Объединенной Европе необходимо зеркало, на которое нечего пенять, коли рожа крива. … Вот тут-то, как спасительная соломинка, возникает загадочная русская душа - та часть европейской культурной традиции, половина которой коренится в Азии, поэтому от нее при случае можно и отмахнуться» [Любарская, 2007].

2. Помогает ли знание исторических событий пониманию медиатекста?

а) медиатексты, созданные в течение конкретного исторического периода:

-какие события происходили во время создания данного произведения?

Сценарий фильма задумывался и писался в 2002-2006 годах, когда в 2004 году на Украине победила прозападная «оранжевая оппозиция», что повлекло за собой российско-украинский первый «газовый кризис» 2006 года. В том же году тогдашний вице-президент США Р.Чейни обвинил Россию в использовании своих природных ресурсов в качестве внешнеполитического оружия давления, в нарушении РФ прав человека и в ее деконструктивных действиях на международной арене. В этот период и Россия неоднократно критикует политику США и Европейского Союза (например, по Косовской проблеме).

-как понимание этих событий обогащает наше понимание медиатекста?

Естественно, понимание историко-политического контекста помогает лучше разобраться как в особенностях сюжета фильма, так и в его концепции. Хотя человеку, даже абсолютно не знакомому с историко-политическим контекстом первой половины 2000-х годов, будет не очень сложно разобраться в сюжете «Душки», по внешнему фабульному ряду построенному на традиционных западных стереотипах восприятия образа Русского (нелепый внешний вид, бедность, прожорливость, навязчивость, бесцеремонность, полное отсутствие знания иностранных языков и т.п.).

-каковы реальные исторические ссылки?

В фильме нет реальных исторических ссылок.

-имеются ли исторические ссылки в медиатексте?

Фильм не основан на реальных фактах, исторические ссылки имеют косвенный характер, в трактовке событий отчетливо ощущается иронический гротеск, однако описанные выше тенденции обыгрывания западных стереотипов «образа России» вполне прозрачны.

-как понимание этих исторических ссылок затрагивает ваше понимание медиатекста?

Бесспорно, понимание исторических ссылок (пусть, и завуалированных и гротескных) помогает лучшему пониманию любого медиатекста, в том числе и «Душки».

В. Культурный контекст

1. Медиа и популярная культура: каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует культурные: a) отношения; b) ценности; c) поведение; d) озабоченность; e) мифы.

Отражая (пусть и иронично) стереотипы отношения Запада к России фильм Й.Стеллинга создает образ неполиткорректной, нелепой, варварской, бедной, необразованной и навязчивой России, стучащейся в

«западные ворота» – это страна с холодным климатом (который символизирует ушанка Душки), бедным населением и дурными нравами…

2. Мировоззрение: какой мир изображен в медиатексте?

a) Какова культура этого мира?

В общем и целом (хотя, повторюсь, и философски иронично) в «Душке» создается образ России как «врага у ворот».

-люди?

Люди в этом мире делятся на взаимосвязанную пару: русский «враг у ворот», который «бесконечно кроток и чудовищно навязчив одновременно, а когда его выгоняют в дверь – изображает под окном такую мировую скорбь, что в припадке гуманизма любой гражданин ЕС просто обязан выпасть вниз головой со второго этажа» [Куликов, 2007] и «страдающий европейский интеллектуал-конформист». Нельзя не согласиться с тем, что С.Маковецкому удалось создать в роли Душки «образ одновременно и очень противного, и очень трогательного существа, с ним жить невыносимого, но и забыть его не возможно. Душка - такой преданный, открытый, простодушный, но и невероятно нелепый, придурковатый, неловкий, торчит, как прыщ на подбородке, и ничего с ним не поделать, но когда он исчезает, Боб понимает, что пустоту эту ничем не заполнить. И то, что Душка был провокатором, вызывающим у него чувства, о существовании которых он мог бы и не узнать никогда» [Солнцева, 2007].

-идеология?

Можно согласиться с тем, что «трагедия маленького человека» – не тема Стеллинга. Скорее, если продолжать языком школьных сочинений, это драма бездуховности европейского интеллигента» [Рябчикова, 2007]. С другой стороны, «это история, рассказанная с любовью — той истинно вызревшей любовью, которая неотделима от ненависти, когда уже отчетливо видишь пороки и недостатки предмета, но и понимаешь, что все равно никуда от него не деться, и приходится принимать его таким, каков он есть, ибо он уже часть тебя» [Цыркун, 2008].

b) Что мы знаем о людях этого мира?

-представлены ли персонажи в стереотипной манере? что эта репрезентация сообщает нам о культурном стереотипе данной группы?

В целом персонажи «Душки» представлены в стереотипной для западного восприятия образа России манере, однако расцвеченной талантливой актерской игрой. Чего стоит одна работа Сергея Маковецкого, «который наполняет пустой умозрительный образ Душки и жестокостью, и тупостью, и трогательностью; рабской подчиненностью и деспотизмом» [Рябчикова, 2007].

c) Какое мировоззрение представляет этот мир - оптимистическое или пессимистическое?

Авторы «Душки» представляют образ России, скорее, пессимистически, хотя условный оптимизм, быть может, проявляется, что в том, что бессловесный диалог «варвара» и «европейца» - своего рода символ неизбежности их сосуществования.

-персонажи этого медиатекста счастливы?

Увы, в фильме нет счастливых персонажей, каждый из них, так или иначе, несчастен…

-есть ли у персонажей этого медиатекста шанс быть счастливыми?

Авторы дают понять, что счастливым можно быть только в отдельные мгновения жизни (такие минуты были, например, у европейца, когда к нему домой пришла красивая билетерша из соседнего кинотеатра, но и здесь ему помешал все тот же нетактичный Душка)…

d) Способны ли персонажи управлять их собственными судьбами?

Только в какой-то мере, так как человек (по Й.Стеллингу) не властен управлять своей судьбой…

e) Какова иерархия ценностей согласно данному мировоззрению?

-какие ценности могут быть найдены в медиатексте?

Согласно авторской концепции фильма, одна из основных ценностей в мире – трудно достижимые душевная гармония и взаимопонимание.

-какие ценности воплощены в персонажах?

Наверное, не так просто передать словами то, что «ищет Боб, и то, что дает ему Душка, хотя, конечно, можно все свалить на европейскую тоску по общинности, соборности и эмоциональной открытости, которых их души алчут, но тела не переносят... Однако в замечательном дуэте Бервутца и Маковецкого есть и много другого, и оно содержится во множестве точных деталей, маленьких нюансов, от которых современное, а особенно русское кино давно отвыкло. Это и насыщенность смыслами всей кинематографической фактуры, где каждый предмет знает свою роль, и умение не только жестом, но и неуловимым движением мышц лица передать не считываемое на уровне сознания состояние души, эмоцию, переменчивую, как рябь на воде, в общем, все то, что является результатом несуетных усилий серьезного художника, имеющего смелость снимать именно те истории, которые кажутся важными ему самому» [Солнцева, 2007].

Фильмография

Душка / Duska. Голландия, 2007. Режиссер Jos Stelling. Сценаристы Hans Heesen, Jos Stelling. Актеры: С.Маковецкий, Gene Bervoets, Sylvia Hoeks и др.

16. Анализ стереотипов политически ангажированных медиатекстов (на примере фильмов Ренни Харлина «Рожденный американцем» (1986) и «Пять дней в августе» (2011)

Казалось бы, времена холодной войны ушли в прошлое, и образ злобного «русского медведя», столь любимый «ястребами» западного экрана уже не актуален. Однако наш анализ [Федоров, 2011] показал, что медийные стереотипы холодной войны во многом живы и сегодня. Докажем это на примере двух политически ангажированных фильмов Ренни Харлина «Рожденный американцем» (США-Финляндия, 1986) и «Пять дней в августе» (США-Грузия, 2011).

Опираясь на подходы Л.Мастермана, А.Силверблэта и У.Эко, можно составить структурные схемы этих двух медиатекстов, один из которых был задуман на пике идеологической конфронтации между СССР и США 1980-х годов, а другой снят совсем недавно.

Структура стереотипов западных «конфронтационных» фильмов жанра action (боевик)

Рожденный американцем / Born American. США, 1986. Режиссер Р.Харлин.

Условия рынка, которые определили замысел, процесс создания медиатекста. Холодная война 1980-х между Западом и СССР, обострившаяся в период развязанной Кремлем афганской войны и приходом к президентской власти в США Рональда Рейгана, породила целую череду антисоветских медийных произведений, среди которых лента Р.Харлина выделялась четко выраженной идеологической позицией, полностью отвечавшей политической конъюнктуре.

Идеология автора, ценностные ориентации медиатекста. Идейный посыл фильма прост и понятен: превосходство американских демократических ценностей над тоталитарно-коммунистическими, антисовьетизм.

Исторический период, место действия медиатекста. Финляндия и СССР середины 1980-х годов, пограничные районы.

Обстановка, предметы быта. Улицы и дома в Финляндии и СССР, застенки КГБ. Убогий быт советской жизни.

Приемы изображения действительности. Советские фактуры, интерьеры, костюмы и пр. изображены в отчетливо гротесковом мрачном ключе, финские – в рекламно-позитивном.

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты. Положительные персонажи – простые симпатичные американские парни, их основная жизненная установка - развлечение; отрицательные персонажи - злобные служащие тюрьмы и КГБ, приверженцы коммунистических идей. Последние выглядят открыто

карикатурно - с истеричной мимикой и жестами, примитивной лексикой. Советские персонажи одеты серо, невзрачно. Американские – в удобную и добротную одежду для тинэйджеров.

Существенное изменение в жизни персонажей: обманув бдительность советских пограничников, американские парни «ради шутки» нелегально переходят финско-советскую границу.

Возникшая проблема: местные жители подозревают американских парней в убийстве русской девочки и всячески подчеркивают свою враждебную настроенность; американские парни оказывают им вооруженный отпор, убивая их с завидной легкостью и сноровкой, однако в результате все-таки попадают в лапы жестоких сотрудников КГБ.

Поиски решения проблемы: американские парни пытаются вырваться на волю из советской тюрьмы.

Решение проблемы: самому удачливому из американских парней удается вернуться на Запад.

Эффект воздействия на аудиторию: фильм собрал в американском прокате не слишком впечатляющую сумму - 3,4 миллиона долларов [Box Office: Born American, 1986], но окупил свои затраты, т.к. его бюджет (ощутимый для Финляндии) был весьма скромен по голливудским стандартам. Следовательно, его незамысловатый сюжет смог привлечь внимание молодежной аудитории США, в значительной степени подготовленной к такого рода зрелищу долговременной идеологической антисоветской обработкой.

5 дней в августе / 5 Days of August / 5 Days of War. США-Грузия, 2011. Режиссер Ренни Харлин.

Условия рынка, которые определили замысел, процесс создания медиатекста. Короткая война в августе 2008 года между Россией и Грузией, вызванная вооруженным конфликтом в отделившейся от Грузии Южной Осетии. Лента Р.Харлина отмечена четко выраженной прогрузинской и проамериканской идеологической позицией, полностью отвечающей политической конъюнктуре, сложившейся в политологических и медийных западных подходах.

Идеология автора, ценностные ориентации медиатекста. Идейный посыл фильма по-прежнему прост и понятен: превосходство прозападных ценностей независимой Грузии над великодержавной политикой России.

Исторический период, место действия медиатекста. Южная Осетия и Грузия августа 2008 года.

Обстановка, предметы быта. Города, деревни, горные районы, улицы и дома в Южной Осетии и Грузии, рабочий кабинет президента Грузии, штабные помещения. Тбилиси представлен на экране как город древней красоты, красивых женщин, смеющихся детей, уютных ресторанчиков. Предметы быта соответствуют статусу персонажей

(правящая элита, военнослужащие, американские журналисты, мирное население).

Приемы изображения действительности. Грузинские и осетинские фактуры, интерьеры, костюмы и пр. изображены в нейтральном ключе, без гротеска, национальный колорит проявляется в интерьере и одеждах людей в сцене грузинской свадьбы.

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты. Положительные персонажи – симпатичные американские журналисты, их основная жизненная установка – во что бы то ни стало доставить в США достоверную аудиовизуальную информацию о происходящих событиях; мирное грузинское население, благородные грузинские военнослужащие. Лексика положительных персонажей может быть временами вольной, однако в решающие моменты они встают на защиту демократических ценностей. Отрицательные персонажи - злобные и жестокие российские военные, без сожаления уничтожающие мирных жителей. Российские «коммандос» выглядят в «Пяти днях в августе» не столь карикатурно, как в «Рожденном американцем», хотя наиболее безжалостные из них отличаются угрожающей мимикой и жестами, примитивной лексикой. Одежда персонажей – нарядная (сцена свадьбы), обыденная (журналисты), стандартная военная форма. Физическое развитие военных персонажей явно выше среднего.

Существенное изменение в жизни персонажей: американские журналисты попадают на грузинскую свадьбу, во время которой начинается внезапная атака российских войск.

***Возникшая проблема*:** жизнь американцев, как, впрочем, и жизнь простых местных жителей находится под угрозой из-за военных действий.

Поиски решения проблемы: американские журналисты пытаются выжить в военных условиях, попутно снимая разоблачающий материал о зверствах российских военных, который они пытаются передать в США.

Решение проблемы: американским журналистам удается выжить и передать в Америку свой разоблачительный репортаж (кстати, это получается у них далеко не сразу, так как западные медиа, по мнению авторов фильма, поначалу дают в эфир только российскую версию событий).

Эффект воздействия на аудиторию: при стоимости 20 миллионов долларов фильм собрал в американском прокате ничтожную сумму – 17,5 тысяч «зеленых» [Box Office: 5 Days of War, 2011]. В остальных западных странах фильм шел лишь в нескольких залах и продавался на DVD. Таким образом, несмотря на всю антироссийскую пропагандистскую компанию западной прессы, связанную с августовским конфликтом 2008 года, эффект воздействия фильма на «целевую аудиторию» оказался в итоге минимальным.

При обсуждении столь очевидно ангажированных медиатекстов мы обращаем внимание читателя на использование в данных фильмах основных приемов антиманипулятивного воздействия:

- «просеивание» информации (аргументированное выделение истинного и ложного в медийных материалах, очищение информации от «румян» и «ярлыков» путем сопоставления с действительными фактами и т.д.);
- снятие с информации ореола «типичности», «простонародности», «авторитетности»;
- критический анализ целей, интересов «агентства», то есть источника информации.

  Так в ходе занятий анализируются следующие приемы манипулятивного воздействия:

- ***«оркестровка» - психологическое давление на аудиторию в форме постоянного повторения тех или иных фактов вне зависимости от истины.*** В случае «Рожденного американцем» и «Пяти дней в августе» - это тотальное подчеркивание положительных качеств американских персонажей и отрицательных качеств у персонажей русского происхождения;
- ***«селекция» («подтасовка») – отбор определенных тенденций – к примеру, только позитивных или негативных, искажение, преувеличение/преуменьшение данных тенденций.*** В фильмах Р.Харлина есть только «черное» и «белое» - все позитивные события связаны с действиями американских персонажей, а все отрицательные – русских;
- ***«наведение румян» (приукрашивание фактов).*** Несмотря на то, что в «Рожденном американцем» американские персонажи совершают целый ряд уголовно наказуемых в любой цивилизованной стране поступков (нелегальный переход государственной границы, убийство нескольких жителей русской деревни), авторы фильма изображают их с очевидным сочувствием, как сугубо положительных героев. В «5 днях в августе» грузинские военные показаны исключительно благородными воинами без страха и упрека; факт, что они воюют на территории отделившейся еще 20 лет назад от Грузии Южной Осетии (с населением, враждебно настроенным по отношению к грузинским властям), практически полностью выводится за рамки сюжета;
- ***«приклеивание ярлыков» (например, обвинительных, обидных и т.д.).*** В «Пяти днях в августе» все самые отрицательные ярлыки наклеиваются на «русских захватчиков». «Тишина, солнце, зелень, журналист стоит в каком-то садике. Он срывает с дерева невыносимо спелое яблоко и с хрустом кусает его. Мимо проходят коровки. В паутине шевелится паучок. В луже сидит жабка. Начинает звучать тревожная музыка — все громче и громче. Из-за горизонта появляются

солдаты, им нет числа. Пехота, бронетехника, вертолеты. Убив некоторое количество мирных жителей, русские сгоняют оставшихся в кучу. Американцам удается заснять из-за забора военное преступление. Лидер русских, огромный татуированный блондин с ясными финскими глазами и красивым финским же акцентом (чуть позже он сообщит, что является казаком; актера зовут Микко Ноусиайнен), требуя выдать им мэра, эффектно застреливает грузинскую старушку. Потом более или менее всех остальных» [Зельвенский, 2011]. В «Рожденном американцем» аналогичными ярлыками награждаются почти все действующие в кадре русские персонажи (отрицательными персонажами оказываются не только пограничники и агенты КГБ, но население русской деревни, даже православный священник и тот - насильник и убийца);

- ***«игра в простонародность», включающая, к примеру, максимально упрощенную форму подачи информации.*** Этот прием используется в обоих фильмах Р.Харлина: сюжет подается в весьма упрощенной форме, без полутонов, без минимального углубления в психологию персонажей и мотивов их действий.

Зрители, смотревшие фильм Игоря Волошина «Олимпиус Инферно» (2009), не могут не отметить его очевидное сходство с «Пятью днями в августе». В подтверждение сошлемся на мнение некой Александры о фильме «Олимпиус Инферно», размешенное на сайте Кино-театр.ру (www.kino-teatr.ru).

Приведем несколько фрагментов из этого текста: *«Госзаказ чистой воды, как и следовало ожидать. Вы врубитесь, события были в августе, а в марте выходит полнометражный художественный фильм! … О том, что искусство нередко служит целям государственной идеологии, всем известно. … И не надо мне говорить, что вот, мол, американцы так снимают, а нам, что, нельзя? Можно то оно можно, никто не запрещает. Да только зачем равняться на американцев? … Если у них в фильмах - вранье, то с чего Вы решили, что у нас - правда? Политика она политика и есть. Правды вам никто не скажет. … Выглядит всё довольно глупо. Типа русские хорошие и благородные, а американцы тупые. … Все, что между обстрелами - все несет в себе идеологию! Вы вслушайтесь в их диалоги! Короче, это не фильм, а агитка»* (http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/ros/79821/forum/f2/ 4.04.2009. 22:52).

Конечно, «Олимпиус Инферно» был снят на очень скромные по сравнению с американским аналогом деньги, зато его аудитория, благодаря премьере на Первом канале (2009) была несравнимо большей. Что же касается структуры стереотипов «конфронтационных» фильмов жанра action, то она в «Олимпиусе Инферно» во многом повторяет «5 дней в августе». По сюжету молодой американец Майкл попадает в Южную Осетию накануне военных действий, становится свидетелем атаки грузинских войск

и снимает ее на видео. Вопреки утверждениям западных медиа, что большая агрессивная Россия напала на маленькую независимую Грузию, Майкл решает передать в США свое видео. Этому, разумеется, пытаются помешать жестокие грузинские военные… Таким образом, пусть не столь прямолинейно и грубо, как в фильме «5 дней в августе», в ленте И.Волошина (правда с переменой плюсов на минусы) используются аналогичные стереотипы, включая «оркестровку», «селекцию», «наведение румян», «приклеивание ярлыков» и «игру в простонародность». Законы политически ангажированных медиатекстов, увы, одинаковы…

Любопытно, что в 2012 году на экраны России вышел еще один фильм, на сей раз дорогостоящий блокбастер Дж.Файзиева «Август восьмого». В этой военной драме на тему пятидневной российско-грузинской войны конца лета 2008 года акценты были расставлены уже иначе. Все политические мотивы были отодвинуты на задний план, а в центре истории оказалась судьба молодой женщины, которая в гуще военных действий в Южной Осетии пытается найти своего маленького ребенка…

Такая общечеловеческая концепция (плюс хорошо поставленные фантастические эпизоды с роботами, возникающими в воображении мальчика) способствовали тому, что «Август восьмого» (2012) прошел в прокате» гораздо успешнее, чем «5 дней в августе» (2011) Р.Харлина. При бюджете в 16 миллионов долларов фильм Дж.Файзиева только за первые десять дней российского проката собрал около 9 миллионов долларов и еще 5 миллионов – в прокате стран с русскоязычным населением…

Фильмография

Рожденный американцем / Born American. США-Финляндия, 1986. Режиссер: Р.Харлин. Сценаристы: Р.Харлин, М.Селин. Актеры: М.Норрис, С.Дарэм, Д.Коберн, Т.Расулала и др.

5 дней в августе / 5 Days of August / 5 Days of War. США-Грузия, 2011. Режиссер Ренни Харлин. Сценарист Микко Аланн. Актеры: Р.Френд, В.Килмер, Э.Гарсиа, Д.Кейн, Э.Крик, Х.Грэм и др.

Олимпиус Инферно. Россия, 2009. Режиссер И.Волошин. Сценаристы: Д.Родимин, Н. Попов, А.Кублицкий, С.Довжик. Актеры: Г.Девид, П.Филоненко, В.Цаллати, А.Малия и др.

Август восьмого. Россия, 2012. Режиссер Дж.Файзиев. Сценаристы: Дж.Файзиев, М.Лернер. Актеры: С.Иванова, М.Матвеев, Е.Бероев, А.Фадеева, А.Гуськов, А.Олешко, А.Легчилова и др.

Режиссерские работы Ренни Харлина (Renny Harlin)

2011. 5 дней в августе / 5 Days of August / 5 Days of War (США-Грузия).
2007. Чистильщик / Cleaner (США).
2006. Сделка с дьяволом / The Covenant (США).
2004. Охотники за разумом / Mindhunters (США-Голландия-Великобритания-Финляндия).
2004. Изгоняющий дьявола: начало / Exorcist: The Beginning (США).
2001. Гонщик / Driven (США, Канада, Австралия).
1999. Глубокое синее море / Deep Blue Sea (США).
1996. Долгий поцелуй на ночь / The Long Kiss Goodnight (США).
1995. Остров головорезов / Cutthroat Island (США-Франция-Италия-Германия).
1993. Скалолаз / Cliffhanger (США-Италия-Франция).
1990. Приключения Форда Ферлейна / The Adventures of Ford Fairlane (США).
1990. Крепкий орешек 2 / Die Hard 2 (США).
1988. Тюрьма / Prison (США).
1988. Кошмар на улице Вязов 4 / A Nightmare on Elm Street 4 (США).
1986. Рожденный американцем / Born American (США-Финляндия).

17. Анализ элитарных медиатекстов
(на примере кинематографического наследия Алена Роб-Грийе)

Эпиграф:

«На меня давят со всех сторон: почему бы вам не говорить проще, доступнее для публики; отчего бы не сделать усилие для того, чтобы вас лучше понимали? И так далее. В любом случае эти претензии абсурдны. … Сделать более понятным что? Ежели я ломаю себе голову над загадкой, которая представляется мне как отсутствие моей собственной значимой непрерывности, то как можно сделать из этого полный и цельный рассказ? Что мог бы я «просто» извлечь из такого парадоксального отношения к миру и своему существу, из отношения, где все двойственно, противоречиво и эфемерно?

Ален Роб-Грийе, 2005, с.23

Изучение медийного, виртуального мира требует от человека знаний и умений анализа медиатекстов различного уровня сложности. В этом смысле кинематографическое наследие выдающегося французского писателя, сценариста и режиссера Алена Роб-Грийе (Allen Robbe-Grillet, 1922-2008) дает продуктивные возможности для анализа произведений элитарной медиакультуры. Даже такой искушенный знаток художественного мира, как Владимир Набоков (1899-1977) утверждал, что антиромана на деле нет, «однако существует один великий французский писатель, Роб-Грийе» [Набоков, 1997, с.579], с его поэтичными и оригинальными творениями, где «смена регистров, взаимопроникновение последовательных впечатлений и все прочее относятся, конечно, к области психологии - психологии в лучшем смысле этого слова» [Nabokov, 1990, p. 80]. С мнением В.Набокова согласен и один из видных французских киноведов – Рене Предаль, отмечающий в фильмах А.Роб-Грийе оригинальный коктейль интеллектуальности и юмора в сочетании с элегантностью изобразительного ряда [Predal, 1988, p.415].

Писательскую манеру Роб-Грийе не зря называют «школой взгляда»: он тотально визуализировал литературный текст, вот почему его приход в кинематограф был глубоко мотивирован [Гапон, 1997, с.76].

Долгое время, основным автором знаменитого фильма «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) в российском киноведении считался режиссер Ален Рене, в том время, как автор сценария Ален Роб-Грийе незаслуженно был в тени. Однако весь дальнейший творческий путь этих двух мастеров показал, что «ведущей скрипкой» в этом замечательном дуэте был все-таки Роб-Грийе, недаром он представил Алену Рене не традиционную сценарную «историю», а *режиссерский сценарий*, то есть покадровое описание фильма [Роб-Грийе, 2005, с.439]. В «Мариенбаде» нет привычного для реалистической культуры Времени. «Нет, *просто* времени. Времени вообще. Его текучести. Его обратимости. С отсутствием прошлого. С

отсутствием будущего. С их сосуществованием в настоящем» [Демин, 1966, с.210]. И нам нельзя понять, когда произошло то или иное событие, и произошло ли оно, или это только плод воображения действующих лиц, аудитория вовлекается в поток сознания, с его непрерывностью, избирательностью и вариативностью виртуального мира с особым ментальным пространством и временем, «со своими странностями, наваждениями, лакунами, которое и есть …время человеческой жизни» [Виноградов, 2010, с.272].

В частности, во всем кинотворчестве А.Роб-Грийе вместо традиционной «реальности» возникает виртуальная сновиденческая зыбкость переплетенных времен и пространств, лабиринтов подсознания, ироничная авторская игра с жанровыми и тематическими стереотипами, условными «персонажами»-фантомами, многовековой мифологический арсенал, включающий такие понятия, как лабиринт, танец, двойник, вода, дверь и т.п. [Роб-Грийе, 2005, с.109].

Следуя теории знаменитого американского кибернетика Норберта Виннера (1894-1964), А.Роб-Грийе справедливо полагал, что чем больше информации содержит сообщение, чем больше в нем сведений, о которых его получатель не знал или не подозревал, тем менее очевидным и несомненным покажется получателю его смысл, тем меньше значения он ему придает, и что его романы и фильмы приносили слишком много информации критикам из академических кругов и их верным последователям, и это делало их непонятными для них, непостижимыми, недоступными [Роб-Грийе, 2005, с.221].

Разумеется, при анализе гораздо проще обращаться к медиатекстам, обладающим устойчивыми структурными кодами, иными словами, к произведениям, имеющим ярко выраженную сказочную, мифологическую основу, или базовые структуры развлекательных жанров. Здесь весьма эффективно использование трудов В.В.Проппа, где четко выделены основные сюжетные ситуации и типология персонажей жанра сказки [Пропп, 1998, с.60-61]. В наших предыдущих публикациях приводились примеры анализа конкретных аудиовизуальных медиатекстов [Федоров, 2008, с.60-80; Федоров, 2009, с.4-13], основанного на методологии В.В.Проппа. По похожему принципу строится анализ медиатекстов и других массовых жанров, например, детектива и триллера [Быков, 2010; Демин, 1977, с.238; Шкловский, 1929, с.142; Eco, 1960, p.52; Todorov, 1977, p.49], и этот тип анализа также можно успешно применять в медиапедагогике.

Однако для более сложных и амбивалентных медиатекстов такой технологии анализа уже недостаточно, более того, «сообщение оказывается некой пустой формой, которой могут быть приписаны самые разнообразные значения» [Эко, 1998, с.73]. Такое введение в игру полной пустоты, нуля, посредством самих форм повествования часто вводит аудиторию в заблуждение, сначала соблазняя, а затем разочаровывая, так как задача

автора « в том, чтобы ничего не производить: ни объекта мира, ни чувства, - а лишь «работать» в прозрачной странности западни с многочисленными крючками, западни для гуманистического чтения, для чтения политико-марксистского или фрейдистского и т.д., и, наконец, западни для любителей бессмысленных структур» [Роб-Грийе, 2005, с.24]. В этой связи Ю.М.Лотман справедливо подчеркивал, что «текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности» [Лотман, 1992, с.132].

В течение почти четверти века (1971-1995) А.Роб-Грийе был медиапедагогом – преподавал литературу и киноискусство в университетах Нью-Йорка и Сент-Луиса, где пытался «укрепить в сердцах нуждающихся в этом студентов веру в культуру, радость интеллектуальных усилий, уверенность в приоритете духовного, а также – почему бы и нет? – гордое сознание принадлежности к элите» [Роб-Грийе, 2005, с.101]. При этом темой медиаобразовательных занятий со студентами нередко становился анализ его собственных романов и фильмов [Роб-Грийе, 2005, с.131]. Жаль, что до нас не дошли стенограммы этих лекций и семинаров, которые, уверен, могли бы дать уникальную возможность погружения в атмосферу прямого диалога автора и аудитории.

Частично восполняя этот пробел изучением автобиографических и теоретических текстов самого мастера [Роб-Грийе, 2005 и др.], последуем методологии, разработанной У.Эко [Эко, 1998, с.209], А.Силверблэтом [Silverblatt, 2001, p.80-81], Л.Мастерманом [Masterman, 1985], К.Бэзэлгэт [Бэзэлгэт 1995]. В анализе кинематографических творений А.Роб-Грийе мы будем опираться на такие ключевые слова медиаобразования, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), так как все эти понятия имеют прямое отношение к ценностным, идеологическим, рыночным и структурно-содержательным, аудиовизуальным, пространственно-временным, аспектам анализа медийных произведений.

Подходы У.Эко и А.Силверблэта в первую очередь ориентированы на анализ отдельных медиатекстов. Однако, учитывая последовательное воплощение А.Роб-Грийе авторской концепции во всех своих произведениях, можно решиться на эксперимент – попытаться подвергнуть герменевтическому анализу всю совокупность его кинематографического творчества.

Идеология, нравственные установки автора в социокультурном контексте, условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания и успеха медиатекста *(доминирующие понятия: «медийные*

агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»).

В своих произведениях, А.Роб-Грийе всегда старался отмежеваться от идеологии и политики в их традиционной значимости. К примеру, когда А.Рене перед началом съемок фильма «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) спросил его, «нельзя ли сделать так, чтобы отрывочные фразы из диалогов, услышанных в стенах отеля, имели отношение к ситуации в Алжире или воспринимались бы как таковые», А.Роб-Грийе ответил, что это неприемлемо с точки зрения морали и его авторской концепции в целом [Роб-Грийе, 2005, с.400]. Акцент на моральный аспект здесь не случаен: в произведениях Алена Роб-Грийе всегда подчеркивается условность нравственного статуса в социуме. Особенно ярко это проявляется в фильме «Человек, который лжет» (1968), где главный персонаж (герой? предатель? фантом?) в блестящем в своей амбивалентности исполнении Жана-Луи Трентиньяна так и остается загадкой для любителей «реалистической морали».

- Я лучше многих из числа людей порочных знаю, какие кровожадные чудовища обитают во мне, и я не испытываю по сему поводу ни чувства вины, ни раскаяния, - писал Ален Роб-Грийе. - Напротив, я считаю просто необходимым, чтобы тайному было позволено выйти на поверхность, на свет, чтобы стало явным то, что обычно скрывается в потемках, под покровом ночи, то, что надевает маски, замыкается в себе, прячется за закрытыми дверями и рядится в чужие одежды [Роб-Грийе, 2005, с.238].

Вместе с тем, отсутствие прямых политических отсылок в кинематографическом творчестве Алена Роб-Грийе вовсе не означает, что он сам находился вне политики. Напротив, он полагал, что «либеральный капитализм оказался довольно жизнеспособной системой. Я снимал два фильма в Чехословакии при коммунистах. Это была жесткая и совершенно безумная система, отгородившаяся стеной от всего мира и не производившая ничего, кроме оружия. Людям не платили, но они ничего и не делали. Это им нравилось. Какая-то виртуальная реальность, научная фантастика. Капитализм показал, что он ко многому может приспособиться и, в частности, умеет исправлять некоторые свои ошибки» [Роб-Грийе, 2002].

С одной стороны, А.Роб-Грийе никогда не отрицал влияния, которое на него оказали такие классики мировой культуры, как Г.Флобер, Ф.Достоевский [Роб-Грийе, 2002]. С другой стороны, творчество А.Роб-Грийе изначально было направлено на разрушение основ традиционной реалистической прозы и игровой кинематографии, и здесь он был гораздо ближе к Л.Кэрролу, Ф.Кафке и З.Фрейду, влияние которых на свои произведения он также не раз подчеркивал. К примеру, в фильме «Вас зовет Градива» (2006) А.Роб-Грийе использовал не только образы мистико-эротического романа немецкого писателя Вильгельма Йенсена (1837-1911) «Градива» (1903), произведений австрийского писателя Леопольда фон

Захер-Мазоха (1836-1895) и графические этюды из марокканского альбома Эжена Делакруа (1798-1863), но и концепцию очерка Зигмунда Фрейда (1856-1939) «Бред и сны в «Градиве» Йенсена» [Фрейд, 1907], что в итоге позволило ему создать своего рода исследование природы творчества, замешенное на таких излюбленных фрейдистских мотивах, как сновидение, бессознательное, сексуальность, влечение, комплексы «палача и жертвы». Впрочем, на мой взгляд, фрейдистские и мазохистские мотивы (пусть даже и в пародийно-иронической трактовке) легко обнаруживаются во всех творениях Алена Роб-Грийе, особенно это касается таких его фильмов, как «Постепенное скольжение к удовольствию» (1974), «Игра с огнем» (1975) и «Прекрасная пленница» (1983).

Ален Роб-Грийе (в ряду других авторов-экспериментаторов, включая М.Дюрас, Ж.-Л.Годара и др.) стремился создать новый тип медиатекста, обладающий структурной и смысловой «открытостью», изначально нацеленной на полисемантичность и полифонию смыслов, где центральная роль отводится читателю/зрителю, который должен стать «дешифровшиком» и «конструктором» произведения, а процесс контакта медиатекста с аудиторией приравнивается к сотворчеству [Гапон, 1998].

Естественно, в социокультурном контексте 1960-х, где литература и киноискусство в значительной степени были ориентированы на традиционное сюжетосложение, такого рода позиция нередко вызывала критический отпор [Barthes, 1993, p.1241]. На фильмы А.Роб-Грийе чаще всего нападали за отсутствие «естественности» в игре актеров; за невозможность отличить «реальность» от мысленных представлений (воспоминаний или видений); наконец, за склонность напряженно-эмоциональных элементов фильма превращаться в «почтовые открытки», фотографии, картины и пр. Эти три претензии сводились, в сущности, к одному: структура медиатекстов не позволяла значительной части аудитории доверять объективной истинности вещей. Зрителей — поклонников «реализма» — сбивало с толку то обстоятельство, что Роб-Грийе не пытался заставить их поверить в происходящее. Наоборот, вместо того, чтобы выдавать себя за кусок действительности, действие фильмов А.Роб-Грийе «развивается как размышление о реальности этой действительности (или о ее *ирреальности* — это как кому угодно). Оно больше не стремится скрыть свою неизбежную лживость, представляя себя как «пережитую» кем-то «историю» [Роб-Грийе, 2005, с.596].

Тем не менее, несмотря на первоначальный скепсис критиков и прокатчиков, авангардистский фильм А.Роб-Грийе и А.Рене «Прошлым летом в Мариенбаде» получил Золотого Льва святого Марка на престижном кинофестивале в Венеции (1961), а затем широко демонстрировался на европейских экранах и даже обрел легитимность у придирчивой французской Ассоциации кинокритиков, которая признала его лучшим фильмом года (1962). Значительный кассовый успех имел и

«Трансъевропейский экспресс» (1967), разрушающий все «базовые» представления о детективном жанре.

Конечно, условия кинорынка 1960-х в какой-то мере способствовали замыслу, процессу создания и прокату авторских фильмов А.Роб-Грийе. В той или иной степени «незыблемость» традиционного реализма на экране расшатали в конце 1950-х – начале 1960-х французская «новая волна» (особенно это касается фильмов Ж.-Л.Годара), фильмы Ф.Феллини («Сладкая жизнь», «8 ½»), М.Антониони («Приключение», «Ночь»), Л.Бунюэля («Виридиана»), И.Бергмана («Земляничная поляна»). Вот почему часть аудитории воспринимала радикальные эксперименты со структурой и жанрами медиатекстов вполне лояльно. Такого рода изменения в социокультурной ситуации ощутили и некоторые продюсеры и дистрибьюторы, которые взяли на себя финансовые риски производства и проката фильмов Алена Роб-Грийе и его современников-экспериментаторов.

Разумеется, это никоим образом не касалось консервативного и идеологически ангажированного советского проката, где фильмы Алена Роб-Грийе (как, впрочем, и Жана-Люка Годара) не шли никогда. Интеллектуальной элите СССР фильмы А.Роб-Грийе были доступны лишь на закрытых просмотрах «для служебного пользования» и в заграничных командировках. Вместе с тем, в европейских странах так называемого «социалистического лагеря» отношение к его творчеству не было однородным. К примеру, чехословацкие власти позволили Алену Роб-Грийе снимать свои авангардные фильмы не только в самом свободном для ЧССР в политическом отношении 1968 году («Человек, который лжет»), но и после ввода советских войск в Прагу и, соответственно, после смены руководства в стране («Рай и далее», 1970).

Структура повествования в медиатексте *(доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)*

В ходе коллективного обсуждения со студентами можно сделать вывод, что кинематографические произведения А.Роб-Грийе построены вопреки традиционной структуре реалистического медиатекста: здесь нет классического сюжета с четким делением на завязку, кульминацию и развязку, нет психологических и социальных мотивировок, здесь всё обман, двусмысленность, отрицание догматичной окаменелости и однозначности. Здесь «нет никакой истории, возможно, есть событие, в чем автор сам не уверен, и есть различные версии этого события в сознании разных людей. Все это погружено в нерасчлененный поток, где Реальное и Воображаемое отражаются друг в друге, становясь в принципе неразличимыми. Так … намеренно создается ситуация, где четко отделить реальность от сна, воспоминания, фантазии в принципе невозможно. Человек находится в неком лабиринте, созданных из образов, которые обладают одинаковой степенью реальности и одновременно фиктивности» [Вишняков, 2011, с.20, 333].

Развитие действия медиатекстов А.Роб-Грийе можно сравнить не только с изощренной компьютерной игрой поиска и расследования (web-quest), но и с «водяной воронкой: чем ближе подходишь к разгадке, тем больше сужаются круги, тем быстрее несет водоворот, а в результате падаешь в пустоту. Ассоциативно это представляет собой еще и ловушку или лабиринт: чем дальше забираешься, тем труднее выбраться назад [Акимова, 2001, с.7]. И всё это в лабиринте самоидентификации призрачных «персонажей», их пере/раздеванием, (не)узнаванием, встречей/разлукой, смертью/воскрешением, поиском/обретением, наслаждением/мучением, пленением/освобождением…

Нарушая классические повествовательные структуры, А.Роб-Грийе часто использует знакомые из мифологии, сказок или опусов массовой культуры фабульные ситуации, стереотипные эпизоды и сцены. Описывая их «общеупотребительным» языком, мастер иронизирует и дистанцируется от него [Гапон, 1997, с.75]. При этом развитие действия у А.Роб-Грийе не имеет ничего общего с наполненным психологическими подробностями логичным рассказом о жизни героев в конкретном социуме. Это сновиденческий синтез нагромождения осколков-фрагментов связанных с преступлениями, тайнами, интригами в рамках нескольким жанров массовой культуры и архаичной мифологии, постоянно возвращающихся в том или ином варианте к теме самого процесса творчества, важнейшей особенностью которого становится повторение, феномена «зеркальности» текста, гипертекстуальности [Савельева, 2008, с.7-8]. Это навязчивое повторение одних и тех же действий, возвращение к одним и тем же деталям могут показаться монотонными. Тем не менее, с каждым новым витком появляются какие-то новые подробности, другие же, напротив, исчезают [Акимова, 2001, с.8].

По мнению А.Роб-Грийе, целостность «есть не что иное, как великий фантазм последнего беспочвенного мечтателя, грезящего о стройной системе» [Роб-Грийе, 2005, с.397]. Отсюда понятно, почему интрига (а она всегда присутствует в произведениях мастера) нисколько не мешает его абсолютно открытому для различных трактовок кинематографическому посланию, находящемуся в состоянии перманентной трансформации. При этом доминирует «поэтика возможного», когда каждый из вариантов понимания полноправен наряду с другими уже потому, что существует в фантазии автора (или любого человека из его аудитории) [Гапон, 1999], а «время, рассеянное в результате некой тайной внутренней катастрофы, как бы позволяет фрагментам будущего проступить сквозь настоящее или войти в свободное сношение с прошлым. Время пригрезившееся и припоминаемое, время, которое, равно как и будущее, могло бы существовать, подвергается постоянным изменениям в лучащемся присутствии пространства, места развертывания чистой зримости» [Blanchot, 1959, p.198].

Как точно писал о такого типа структуре медиатекстов В.П.Демин, «эпизод произведения, где фабула не главенствует, позволяет себе

всевозможные вольности. Он довольно откровенно тяготеет к тому, чтобы стать всем. Он забывается, претендует на особенную роль. Он не хочет быть связующим звеном, ступенькой в общей лесенке действия. Он непрочь вообще это действие остановить. … концепция фильма «В прошлом году в Мариенбаде» прихотлива и капризна. Все смутно в этом фильме, неуловимо, неотчетливо. Зрителю все время приходится догадываться, что это за сцены разворачиваются перед ним, что им предшествовало, а что еще только случится и показывается сейчас только по какой-то отдаленной ассоциации. Догадки эти иногда выглядят основательными, подкрепляются дальнейшим ходом событий, но чаще всего берутся под сомнение. … это постоянное запутывание зрителя, озадачивание его, раскрепощение в его глазах разворачивающихся событий от временной и всякой другой обусловленности. Основным приемом, без которого фильм не мог бы состояться, стал прием «неполноты информации». Нас все время интригуют: сначала сокрытием существенных моментов происходящего, а потом даже и переосмыслением тех крупиц понимания, которое мы как-то успели ухватить» [Демин, 1966, с.69, 209, 211].

На мой взгляд, размышления В.П.Демина хорошо соотносятся с мнением самого писателя и режиссера.

- Фильм «В прошлом году в Мариенбаде», - писал А.Роб-Грийе, - из-за своего названия, а также под влиянием прежних вещей Алена Рене, был немедленно истолкован как еще одна психологическая вариация на тему утраченной любви, забвения, воспоминания. Видевшие фильм задумывались охотнее всего над такими вопросами: действительно ли этот мужчина и эта женщина встретились и полюбили друг друга в прошлом году в Мариенбаде? Вспоминает ли молодая женщина о том, что было, делая вид, будто не узнает прекрасного иностранца? Или же она на самом деле забыла все, что произошло между ними? и т. п. Надо сказать четко: эти вопросы полностью лишены смысла. Мир, в котором разворачивается весь фильм, тем и характеризуется, что это мир постоянного настоящего, которое делает невозможным любое обращение к памяти. Это мир без прошлого; он в каждое мгновение самодостаточен, и он постепенно исчезает. Эти мужчина и женщина начинают существовать только с минуты, когда впервые появляются на экране; до этого они — ничто; и как только завершен показ фильма, они снова превращаются в ничто. Их существование длится ровно столько, сколько длится фильм. Не может быть никакой реальности вне изображения, которое видят зрители, вне слов, которые они слышат [Роб-Грийе, 2005, с.597].

Экспериментируя, Ален Роб-Грийе заменяет привычную сюжетную схему фильма фабулой, где замысел зарождается, становится четким и ясным, а затем «обретает плоть» прямо на глазах у зрителей. Таков, на первый взгляд, «сюжет» «Трансъевропейского экспресса». Но классическая пара «творец — творение» (автор — персонаж, намерение — результат,

свобода — принуждение) там постоянно подвергается разрушению, выворачиванию наизнанку, взрывается в ходе систематического противоборства внутри самого повествовательного материала [Роб-Грийе, 2005, с.233].

Такими же открытыми для бесчисленных трактовок аудитории были и все остальные аудиовизуальные тексты А.Роб-Грийе, где отчетливо намеренное отстранение от своего произведения, чтобы дать ему возможность свободно и самостоятельно существовать в сознании людей. Вместо традиционного повествовательного сюжета на экране создается видимость, иллюзия тех или иных событий, представление о рациональности и логичности которых разрушаются при малейшей проверке на прочность [Акимова, 2001, с.7]:

- иллюзия любовной драмы в «Бессмертной» (1963);
- иронично-игровая иллюзорность пародии на детективы и триллеры в «Трансъевропейском экспрессе» (1967);
- «сновиденческая эфемерность «психологической» военной драмы в «Человеке, который лжет» (1968);
- сюрреалистическая игровая зыбкость криминально-эротической детективной драмы, приперченная изрядной дозой пародийности, фрейдизма и мазохизма в фильмах «Рай и далее» (1970), «Постепенное скольжение к наслаждению» (1974), «Игра с огнем» (1975), «Прекрасная пленница» (1983) и «Вас зовет Градива» (2006).

Схематично особенности жанровой модификации, иконографии, этику персонажей, проблематику кинематографического наследия А.Роб-Грийе можно представить следующим образом:

Исторический период, место действия. Хотя медиатексты А.Роб-Грийе и содержат какие-то ссылки на исторический период и места действия, в целом они никоим образом не привязываются напрямую к политическому или социальному контексту. Действие фильмов разворачивается в условных западных или восточных странах XX или начала XXI века, и хотя персонажи говорят на французском языке, вовсе не значит, что они именно французы.

Обстановка, предметы быта. Лучшей иллюстрацией того, какую роль в медиатекстах А.Роб-Грийе играют предметы быта и обстановка в целом, могут быть цитаты из его романов: «Поверхность двери покрыта темно-желтым лаком, на котором прорисованы прожилки посветлее, дабы создать видимость их принадлежности к другой породе дерева, очевидно, более привлекательной с точки зрения декоративности: они идут параллельно или чуть отклоняясь от контуров темных сучков — круглых, овальных, иногда даже треугольных. В этой запутанной сети линий я уже давно обнаружил очертания человеческого тела. … На полированном дереве стола пылью обозначены места, где какое-то время - несколько часов, дней, минут, недель - находились куда-то потом переставленные вещи; их контуры еще сколько-то времени отчетливо рисуются на поверхности стола - круг,

квадрат, прямоугольник или иные, более сложные фигуры, порой сливающиеся друг с другом, частично уже потускневшие или полустертые, словно по ним прошлись тряпкой. … В витрине напротив еще одно отражение хозяина медленно тает в рассветных сумерках. Наверное, именно этот расплывчатый силуэт только что привел зал в порядок; теперь ему остается лишь исчезнуть. В зеркале подрагивает совсем искаженное отражение этого призрака; а куда-то в глубину уходит бесконечная, все менее и менее различимая вереница теней. ... За стеной идет снег. Ветер гонит на темный асфальт тротуара мелкие сухие кристаллики, и с каждым порывом они оседают белыми полосами - параллельными, раскосыми, спиральными, - подхваченные крутящейся поземкой, они тут же перестраиваются, замирают, снова образуют какие-то завитки, волнообразные развилки, арабески и тут же перестраиваются заново. … [Роб-Грийе, 1996, с.28; 1999; 2001, с.14].

Так и в аудиовизуальных текстах А.Роб-Грийе обстановка и предметы быта изменчивы, подвержены постоянным вариативным повторениям. Снова и снова все это кажется порождением авторских фантазмов, сотканных из наших страхов и наслаждений. А персонажи и зрители погружаются в мир лабиринтов, ночных дорог, загадочных вилл, зеркальных отражений, фальсификации и пародийности.

К примеру, действие фильма «Прошлым летом в Мариенбаде» (1961) происходит в отеле, «этаком международном палаццо, огромном, барочного стиля, с помпезным, но холодным декором; в мире мрамора, колонн, стукко, золоченой лепнины, статуй и слуг с каменными лицами. Безымянная, вежливая, разумеется, досужая клиентура серьезно, но бесстрастно блюдет жесткие правила игр общества (карты, домино...), светских танцев, пустопорожней болтовни и стрельбы из пистолета. Внутри этого удушающего замкнутого мира люди и вещи в разной мере кажутся жертвами некоего колдовства, как в тех снах, где ты себя чувствуешь ведомым какой-то фатальностью, попытки изменить в которой хотя бы самую малость были бы тщетными» [Роб-Грийе, 2005, с.440]. «Декорацией» фильма «Бессмертная» (1963) становится мистический старый Стамбул/Константинополь с его полуразрушенными дворцами, полутемными лабиринтами (центральный образ искусства барокко) комнат и пустынным берегом морского залива. В «Человеке, который лжет» (1968) снова возникает лабиринт комнат в неком условном европейском городке военных и пост-военных времен. В фильме «Рай и далее» (1970) А.Роб-Грийе выстраивает декорацию ультрамодного по тем временам студенческого кафе из стекла и металла. В «Постепенном скольжении к наслаждению» (1974), «Игре с огнем» (1975), «Прекрасной пленнице» (1983) и «Градиве» (2006) возникают таинственные виллы, спальни с садомазохистскими аксессуарами… И снова все это представлено в театрально-иллюзорном, зыбком ключе сюрреалистических сновидений, где царствуют блуждания в

лабиринте, топтания на месте, повторяющиеся сцены (даже сцена смерти, которая уже никогда не завершится), нетленные тела, безвременье, многочисленные параллельные пространства со внезапными срывами в сторону, наконец, тема «двойника» — «является ли все это отличительными признаками и естественными законами вечных заколдованных мест?» [Роб-Грийе, 2005, с.14].

Вот список любимых предметов аудиовизуальных медиатекстов А.Роб-Грийе: лабиринт, вода, огонь, зеркало, хрустальный бокал или иной стеклянный сосуд (как правило, падающий и раскалывающийся на тысячи осколков), ключ, отрывающаяся дверная ручка, веревка (для связывания женских рук), туфелька, статуя, фотография/картина…

Всё это своего рода знаки без означаемого, связанные с перманентным процессом уничтожения/воссоздания.

Аудиовизуальные приемы, иконография. Р.Барт, на мой взгляд, очень точно подметил, что «в творчестве Роб-Грийе, по меньшей мере, в виде тенденции, одновременно наличествуют: отказ от истории, от фабулы, от психологических мотиваций и от наделенности предметов значением. Отсюда особую важность в произведениях этого писателя приобретают оптические описания» [Barthes, 1993, p.1241]. При этом изысканно-причудливый визуальный ряд фильмов А.Роб-Грийе вопреки классическому реализму всегда порождение «вселенной, с которой сталкивается и которую одновременно порождает наше подсознание и наше бессознательное (сдвиг и замещение значений, смешение и путаница в мыслях, сумятица и замешательство, парадоксальные, противоречивые образы, рожденные воображением, сны, грезы, мечты, сексуальные фантазии и фантазмы, ночные страхи и кошмары при пробуждении)», а не фальшивого, искусственного мира повседневности, мира «так называемой осознанной и сознательной жизни, которая является всего лишь безвкусным, пресным, бесцветным, пошлым, успокоительным результатом всех видов нашей цензуры, то есть различных запретов: морали, разума, логики, почтения к установившемуся порядку вещей» [Роб-Грийе, 2005, с.231-232].

Одним из важных проявлений игрового начала в романах Роб-Грийе становится также то, что в текст помещаются готовые куски массовой продукции, клишированные образы массовой культуры [Савельева, 2008, с.15]. Мастер легко переводит действие фильма на обложку книги или рекламный щит, и с такой же легкостью персонажи, нарисованные на обложке или рекламе, становятся героями повествования. «Роб-Грийе как бы постоянно провоцирует в нас стремление восстановить обычный ход времени, найти источник повествования, чтобы в очередной раз заставить потерпеть фиаско и осознать бессмысленность подобной процедуры [Альчук, 1997].

В частности, в «Бессмертной» (1963) в качестве единого средства повествования был избран не эпизод, а кинематографический план.

Различные параметры плана (рост актера и его положение в кадре, его жесты, движение камеры, проход статиста или проезд машины, освещение и т. д.) порождали цепочки ассоциаций, создавали возможность проводить некие параллели, делать противопоставления и прибегать к хитроумным монтажным соединениям, которые теперь больше уже практически не зависели от пространственно-временной непрерывности [Роб-Грийе, 2005, с.225].

В «Трансъевропейском экспрессе» (1967) всё действие с погонями, бесконечными ловушками и ложными путями, обманами и тупиками, в какие попадают герои, весело, легко и бойко разворачивается под пение хора, исполняющего на русском языке драматичные и изысканные арии из «Травиаты», умело разбитые, растерзанные на части монтажом Мишеля Фано. Зрительскому успеху фильма, несомненно, способствовала и утрированная, неожиданная, тонкая, утонченно-изощренная игра Жана-Луи Трентиньяна. Однако внушительному бокс-оффису, вероятно, помогла и «когорта хорошеньких девушек (более или менее раздетых), закованных в цепи и опутанных веревками, предлагавшихся зрителю в виде жертв, то есть старый как мир миф о рабыне, с которой мужчина может осуществлять самые худшие, самые греховные свои сексуальные фантазии, фантазмы насилия» [Роб-Грийе, 2005, с.235].

Изобразительный ряд ориентальных мотивов творчества А.Роб-Грийе («Рай и далее», «Шум, сводящий с ума», «Градива») хорошо иллюстрирует следующее его высказывание: «Арабские и монгольские дворцы наполняют мой слух отзвуками стонов и вздохов. Симметричный рисунок на мраморных плитах византийских церквей отражается в моих глазах бёдрами женщин, широко раздвинутыми, распахнутыми. Достаточно увидеть в тёмном подземелье древней римской тюрьмы два вмурованных в стену железных кольца, чтобы перед моими глазами возникла прекрасная невольница, прикованная цепью, приговорённая к долгим медленным пыткам одиночества и пустоты» [Роб-Грийе, 1997, с.6].

При всем том, несмотря на ироничность и отчетливую пародийность многих садо-мазохистских мотивов в творчестве А.Роб-Грийе непременно подчеркивается, что исход игры во многом зависит от жертвы. И тут же аудитории предлагается версия, что садистические фантазии могут быть плодами воображения – как со стороны «жертвы», так и со стороны «палача».

Так или иначе, с самого начала в кинематографическом творчестве А.Роб-Грийе возникали «лейтмотивные» визуальные образы: загадочная архитектура (например, фасады зданий с разрушенными «внутренностями»), лабиринты, зыбкие отпечатки, раздвоение/расщепление, «вечное возвращение», предметы-рифмы; фотографии/картины, неподвижные фигуры, образующие строгие композиции; женщина-объект желания; женщина-пленница; угроза насилия, отравление, кровь (или нечто похожее

на кровь), изображение/иллюзия акта насилия; автомобиль/мотоцикл; авария на ночной дороге; рана, как приобщение, как след; смерть и пр., поданные на экране в смещении реальности и грезы, создающие ощущение иллюзорности всего происходящего [Виноградов, 2010, с.279, 281]. Все это, бесспорно, помогает игре звуковых и изобразительных символов-знаков, на которой строится структура монтажа аудиовизуальных медиатекстов А.Роб-Грийе.

Так в фильме «Рай и далее» (1970) с самого начала, ещё в титрах А.Роб-Грийе заявляет не профессиональную принадлежность участников участвовавшие в создании произведения, а своего рода ключевые образы/знаки медиатекста: архитектура, композиция, макияж, режущие предметы, игры, клеящие материалы, текущая кровь, сексуальное насилие, лабиринт, убийство, игра в карты, расстояние, театральность, фантазм и т.д. [Виноградов, 2010, с.280-281].

При этом в его фильмах часто осуществляется переход в визуальный ряд «классических» сцен, чаще всего украшающих цветные обложки серийных изданий, из тех, что обычно прячутся в «глухих уголках привокзальных книжных и газетных киосков» [Роб-Грийе, 2005, с.237].

Особая роль в медиатекстах Алена Роб-Грийе отводится визуализации женского тела, которое конструируется «как объект, даже если не ясно, кто именно его желает. Оно пребывает в магнитном поле желания» [Рыклин, 1996, с.16], в первую очередь – мужского, обремененного иронично поданными фрейдистскими и садо-мазохистскими комплексами. И всё это в атмосфере мучительного очарования обманчивого пространства сна.

Изображения «персонажей»-фантомов нередко даются в нарочитой статике, сопровождаемой закадровым звуковым рядом, или отстраненными, холодными голосовыми интонациями. Речь здесь теряет свою смысловую и эмоциональную наполненность, лишается коммуникативного значения [Гапон, 1997, с.75]. Кроме того, актеры в фильмах А.Роб-Грийе, вопреки традиции, часто и подолгу смотрят в камеру. Все эти нарушения привычных аудиовизуальных условностей нередко вызывает отторжение у консервативной части аудитории.

Персонажи, их ценности, идеи, одежды, телосложение, лексика, мимика, жесты.

Ален Роб-Грийе не раз признавался, что его эфемерные «персонажи», «выходцы из мира теней» в большинстве своем - «убийцы, чародеи и коварные обольстители, столь глубоко проникшие в мои сновидения, что их вторжение влечет за собой новое нарушение законов, открывает новые бездны» [Роб-Грийе, 2000]. Так что вовсе не удивительно, что у них, как правило, нет национальности, профессии, характера, имени (или это имя – простая условность, знак). В этом смысле программной кажется фраза героини «Прекрасной пленницы» (1983): «У меня нет имени, я его потеряла. Есть телефон, но он неисправен. Мне нельзя дозвониться».

А.Роб-Грийе разрушил традиционный образ персонажа-личности, плода воспитания и среды. Вместо этого в его произведениях возникли «как бы персонажи» - фантомы, «двойники», чья призрачность, исчезновение и появление, обманчивая зыбкость постоянно подчеркивается (в том числе и аудиовизуально). Их поведение лишено психологической мотивации и привычной логики и зависит исключительно от авторской воли, игры, фантазии. Они размыты, неопределенны, недостоверны/фальшивы, постоянно перестраивается по ходу повествования вплоть до того, что выходят за рамки даже изначально намеченного контура, рассеиваются на «множество похожих друг на друга и неидентичных самим себе действующих лиц. Действующие лица множатся, каждый из них «забирает» часть одного образа. Они как будто дополняют друг друга, представляют собой разные проявления, стороны, черты единого персонажа. Но эти отдельные составляющие не формируют целостный образ, персонаж распадается, рассыпается на «осколки» [Савельева, 2008, с.9-10].

Кроме того, в произведениях А.Роб-Грийе принципиально отсутствуют такие привычные понятия, как «положительный» и «отрицательный» персонажи. Не проявляет автор и традиционного для классического искусства авторского сочувствия к тем или иных «фигурам на ланшафте»…

«Персонажи» А.Роб-Грийе никогда не говорят о политике или социальных проблемах. Вот их характерные фразы-аллюзии: «Прошлое легко изменить, но вот перед будущим мы всегда остаёмся бессильны», «Я найду Вас, когда захочется. Сегодня ночью, а, может быть, никогда, или вчера… Время не существует для меня», «Любые сновидения эротичны», «Если я воображу, что красивый блондин мчится сейчас по ночному шоссе на большом красивом мотоцикле, это станет реальностью немедленно».

«Действующим лицам» медиатекстов А.Роб-Грийе в основном можно дать от 16 до 40 лет. «Персонажи» мужского пола отличаются пропорциональным телосложением. Женщины – стройны и изящны. Их одежда может быть как обычной, функциональной, так и экзотической, яркой. В поздних фильмах А.Роб-Грийе женские «персонажи» все чаще предстают в «костюме Евы»…

Впечатление зыбкой недостоверности «персонажей» А.Роб-Грийе подчеркивается неестественной актерской манерой: театрализованными позами, жестами, мимикой (иногда здесь можно ощутить высокомерное презрение к остальному миру), и часто - ровным нейтральным тоном речи, без интонационного выделения слова или слогов.

В целом же анализ аудиовизуального наследия А.Роб-Грией приводит к выводу, что «единственным имеющим значение «персонажем» является зритель, именно *в его голове* разворачивается вся история, именно он ее *воображает* [Роб-Грийе, 2005, с.598]. И это полностью соответствует основной авторской концепции мастера: любой медитекст не отражает и не

может отражать внешнюю реальность, он сам - своя собственная, своего рода виртуальная реальность.

Существенное изменение в жизни персонажей. Для Алена Роб-Грийе чрезвычайно важно показать, как «персонажи», не знавшие о том, какие тайные страсти спят в них самих, попадают в «непривычные, исключительные условия, где не действуют законы, запреты и правила цивилизованного общества, где нет никаких общественных барьеров и социальных гарантий» [Роб-Грийе, 2005, с.241]. Так они попадают в автокатастрофы, становятся пленниками, обвиняемыми, свидетелями таинственных игр и ритуалов, убийств, оказываются в таинственных местах-лабиринтах…

Возникшая проблема. Из экстремальных ситуациях, изложенных выше, «персонажи» А.Роб-Грийе пытаются как-то выпутаться, выбраться, они могут расследовать ход событий, что-то объяснить. Ведь часто под угрозой оказывается их собственная жизнь… Словом, «тревога — это неуверенность. Свобода порождает тревогу. Отчаяние — это отсутствие возможностей» [Роб-Грийе, 2002].

Поиски решения проблемы. Однако, как правило, все эти попытки затягивают «персонажей» в сновиденческий лабиринт с иллюзорными возможностями выхода…

Решение проблемы. В произведениях Алена Роб-Грийе не существует «классического» решения «проблемы». Аудиовизуальная ткань медиатекстов мастера – нелинейная, асинхронная, рассыпающаяся во времени и пространстве - всегда остается недоступной для каких-либо однозначных трактовок.

Фильмография Алена Роб-Грийе

Прошлый летом в Мариенбаде / L'annee derniere `a Marienbad. Франция-Италия, 1961. Режиссер Ален Рене / Alain Resnais. Сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Delphine Seyrig, Giorgio Albertazzi, Sacha Pitoeff и др.
Призы: Золотой Лев Св.Марка на кинофестивале в Венеции (1961). Приз французской Ассоциации кинокритиков за лучший фильм года (1962).

Бессмертная / L'immortelle. Франция-Италия-Турция, 1963. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Francoise Brion, Jacques Doniol-Valcroze, Guido Celano и др.
Приз Луи Деллюка (Prix Louis Delluc) за лучший дебют года (1963).

Трансъевропейский экспресс / Trans-Europ-Express. Франция-Бельгия, 1967. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Jean-Louis Trintignant, Marie-France Pisier, Nadine Verdier, Christian Barbier, Charles Millot, Daniel Emilfork, Alain Robbe-Grillet, Catherine Robbe-Grillet и др.

Человек, который лжет / L'homme qui ment. Франция-Чехословакия, 1968. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. **Актеры:** Jean-Louis Trintignant, Ivan Mistrak, Zuzana Kocurikova, Sylvie Breal, Catherine Robbe-Grillet и др.

Приз за исполнение лучшей мужской роли Жану-Луи Трентиньяну на Берлинском кинофестивале (1968).

Резинки / Les gommes. Бельгия-Франция, 1969. Режиссеры и сценаристы Люсьен Деруази / Lucien Deroisy, Рене Миша / Rene Micha.Автор романа Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Claude Titre, Francoise Brion, Georges Genicot и др.

Рай и далее / L'Eden et apres. Франция-Чехословакия, 1970. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Catherine Jourdan, Lorraine Rainer, Sylvain Corthay, Catherine Robbe-Grillet и др.

Н. взял кости… / N. a pris les des... Франция, 1971. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Catherine Jourdan, Sylvain Corthay и др.
Перемонтированный вариант фильма «**Рай и далее» (L'Eden et apres, 1970).**

Ревность / La Jalousie. ФРГ, 1972. Режиссер Klaus Kirschner. Сценарист и автор романа Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Ingrid Resch, Michael Degen, Vadim Glowna и др.

Постепенное скольжение к наслаждению / Glissements progressifs du plaisir. Франция, 1974. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Anicee Alvina, Olga Georges-Picot, Michael Lonsdale, Jean-Louis Trintignant, Jean Martin, Isabelle Huppert, Alain Robbe-Grillet, Catherine Robbe-Grillet и др.

Игра с огнем / Le jeu avec le feu. Франция-Италия, 1975. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Jean-Louis Trintignant, Philippe Noiret, Anicee Alvina, Sylvia Kristel, Agostina Belli, Serge Marquand, Christine Boisson и др.

Прекрасная пленница / La belle captive. Франция, 1983. Режиссер Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Сценаристы Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet, Франк Верпийа / Frank Verpillat. Актеры: Daniel Mesguich, Cyrielle Clair, Daniel Emilfork, Arielle Dombasle и др.

Таксандриа / Taxandria. Бельгия-Германия-Франция, 1994. Режиссер Рауль Серве / Raoul Servais. Сценаристы Рауль Серве / Raoul Servais, Франк Даниэль / Frank Daniel, Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Armin Mueller-Stahl, Elliott Spiers, Katja Studt и др.

Шум, сводящий с ума / Un bruit qui rend fou / Голубая вилла / The Blue Villa. Франция-Бельгия-Швейцария, 1995. Режиссеры и сценаристы: Дмитрий де Клерк / Dimitri de Clercq, Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Fred Ward, Arielle Dombasle, Charles Tordjman и др.
Приз (главный) на кинофестивале в Сан-Диего, США (1995).

Градива / Вас зовет Градива / Gradiva / C'est Gradiva qui vous appelle. Франция-Бельгия, 2006. Режиссер и сценарист Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Автор романа Wilhelm Jensen. Актеры: James Wilby, Arielle Dombasle, Dany Verissimo и др.

Ночной колокол / Campana de la noche. Канада-Аргентина, 2010. Режиссер Майкл Майлс / Michael Mills. Автор рассказа Ален Роб-Грийе / Alain Robbe-Grillet. Актеры: Oscar Farfan, Rene Solas, Tatiana Solas и др.

Заключение

К сожалению, в прагматическую эпоху XXI века значение «классических» гуманитарных знаний принижается не только технократами. С одной стороны, «представление о том, что «серьезные люди», занимающиеся вопросами точных наук — и, тем более, создающие новую технику, — могут быть круглыми невеждами в вопросах структурного моделирования художественных и культурных объектов» [Лотман, 1992, с.30], т.к. у них, дескать, иная «высшая» миссия, на технократическом уровне остается вполне устойчивым. С другой стороны, наиболее заметными персонажами пристального медийного внимания помимо политических лидеров становятся, как правило, вовсе не гениальные ученые и деятели культуры, а преступники (конечно, не рядовые воришки, а более «яркие экземпляры» - серийные убийцы, сексуальные маньяки, педофилы и пр.) в купе с гламурными представителями шоу-бизнеса. Последние при этом превращаются в «экспертов» в области этики и культуры, чьи взгляды массово тиражируются телевидением, радио, прессой и интернетом.

Само по себе это явление не назовешь новым: еще А.П.Чехов в своем блестящем рассказе «Пассажир первого класса» (1886) со свойственной ему иронией описал беседу двух выдающихся, но совершеннейшим образом неизвестных широкой публике ученых – инженера и академика. С нескрываемым сожалением инженер, незадолго до этого получивший первую премию в профессиональном конкурсе, говорит своему визави: «Я мог бы указать вам на множество своих современников, людей замечательных по талантам и трудолюбию, но умерших в неизвестности. Все эти русские мореплаватели, химики, физики, механики, сельские хозяева - популярны ли они? Известны ли нашей образованной массе русские художники, скульпторы, литературные люди? (…) и в параллель этим людям я приведу вам сотни всякого рода певичек, акробатов и шутов, известных даже грудным младенцам» [Чехов, 2009, с.1145-1146]. Другое дело, что точно подмеченная А.П.Чеховым тенденция сегодня стала доминирующей. «Медийные» персоны наглухо заслонили от массовой аудитории не только ученых, но и деятелей «старомодного» искусства. При этом все чаще высказываются мнения о полезности и правильности стихийного образования в сфере (медиа)культуры [Разлогов, 2005, с.69]. А результаты этой «стихийности» давно уже ощутила не только профессура медийных, художественных вузов, вынужденная делать набор из абитуриентов, практически ничего не знающих об истории искусства, о классических произведениях живописи и литературы, но и обычные школьные учителя, пытающиеся хоть как-то обратить внимание «компьютерно продвинутых» и «приобщенных к медиа» школьников на существование Культуры.

Одна из важнейших задач медиаобразования – развитие у аудитории умений анализа медиатекстов разных видов и жанров, в том числе –

художественных. И здесь неоценимую помощь медиапедагогу могут оказать труды Ю.М.Лотмана, в течение многих лет исследовавшего феномен текста.

Ю.М.Лотман справедливо подчеркивал, что «текст предстает перед нами не как реализация сообщения на каком-либо одном языке, а как сложное устройство, хранящее многообразные коды, способное трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности. В связи с этим меняется представление об отношении потребителя и текста. Вместо формулы «потребитель дешифрует текст» возможна более точная — «потребитель общается с текстом». Он вступает с ним в контакты. Процесс дешифровки текста чрезвычайно усложняется, теряет свой однократный и конечный характер, приближаясь к знакомым нам актам семиотического общения человека с другой автономной личностью» [Лотман, 1992, с.132].

Наверное, можно согласиться с тем, что «все существующие в истории человеческой культуры тексты - художественные и нехудожественные - делятся на две группы: одна как бы отвечает на вопрос: «Что это такое?» (или «Как это устроено?), а вторая – «Как это случилось?» («Каким образом это произошло?»)» [Лотман, 1973]. Тексты первой группы Ю.М.Лотман условно назвал бессюжетными, второй - сюжетными, абсолютно точно определяя, что «бессюжетные тексты утверждают некоторый порядок, регулярность, классификацию. (…). Эти тексты по своей природе статичны. Если же они описывают движения, то это движения регулярно и правильно повторяющиеся, всегда равные самим себе» [Лотман, 1973].

Эта точка зрения Ю.М.Лотмана практически совпадает с размышлениями В.П.Демина о том, что известные детективные персонажи - Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро и Мегрэ – «фигуры довольно условные, расчетливо сконструированные для выполнения своих функций. Иллюзия жизни возникает как наше ответное ощущение их удачной сконструированности. (…). Знаменитая фраза Аристотеля про драму, которая без интриги невозможна, а без характеров возможна, нигде не оказывается столь уместной, как по отношению к детективу. Без развернутых описаний, без пейзажных красот и запоминающихся характеристик, без глубоко проработанного социального фона и полутоновых нюансов в диалогах детектив возможен. А без изобретательно разработанной интриги - нет [Демин, 1977, с.238].

Понятно, что в процессе медиаобразования школьников или студентов гораздо проще (по крайней мере – на первом этапе учебных занятий) обращаться к медиатекстам, обладающим устойчивыми структурными кодами, иными словами, к произведениям, имеющим ярко выраженную сказочную, мифологическую основу, или базис развлекательного жанра. И здесь лучшими гидами по анализу медиатекстов

могут служить труда В.В.Проппа, в которых четко выделены основные сюжетные ситуации и типология персонажей жанра сказки [Пропп, 1998, с.60-61]. В наших предыдущих публикациях приводились примеры анализа конкретных аудиовизуальных медиатекстов [Федоров, 2008, с.60-80; Федоров, 2009, с.4-13], основанного на методологии В.В.Проппа. По похожему принципу строится анализ медиатекстов и других массовых жанров, например, детектива и триллера [Быков, 2010; Демин, 1977, с.238; Шкловский, 1929, с.142; Eco, 1960, p.52; Todorov, 1977, p.49; Почепцов, 2012]. И этот тип анализа также можно успешно применять в медиапедагогике.

Однако для более сложных и амбивалентных по жанровому спектру медиатекстов такой технологии анализа уже недостаточно. «Если методика Проппа ориентирована на то, чтобы из различных текстов, представив их как пучок вариантов одного текста, вычислить этот лежащий в основе единый текст-код, то методика Бахтина (…) противоположна: в едином тексте вычленяются не только разные, но, что особенно существенно, взаимно-непереводимые субтексты. В тексте раскрывается его внутренняя конфликтность. В описании Проппа текст тяготеет к панхронной уравновешенности: именно потому, что рассматриваются повествовательные тексты, особенно заметно, что движения, по существу, нет — имеется лишь колебание вокруг некоторой гомеостатической нормы (равновесие — нарушение равновесия — восстановление равновесия). В анализе Бахтина неизбежность движения, изменения, разрушения скрыта даже в статике текста. Поэтому он сюжетен даже в тех случаях, когда, казалось бы, весьма далек от проблем сюжета. Естественной сферой для текста, по Проппу, оказывается сказка, по Бахтину, — роман и драма. (…) В любой сколь-либо детально нам известной цивилизации мы сталкиваемся с текстами очень высокой сложности. В этих условиях особую роль начинает играть прагматическая установка аудитории, которая может активизировать в одном и том же тексте «пропповский» или «бахтинский» аспект» [Лотман, 1992, с.152, 155].

Вместе с тем, представляется спорной точка зрения Ю.М.Лотмана, что диалог «автора» и «реципиента» отличается «не только общностью кода двух соположенных высказываний, но и наличием определенной общей памяти у адресанта и адресата. Отсутствие этого условия делает текст недешифруемым. В этом отношении можно сказать, что любой текст характеризуется не только кодом и сообщением, но и ориентацией на определенный тип памяти (структуру памяти и характер ее заполнения)» [Лотман, 1992, с.161].

На наш взгляд, декодирование (восприятие с последующим анализом) медиатекста аудиторией происходит в любом случае, вне зависимости от «общей памяти». Другое дело, каков будет уровень этой «дешифровки». Более того, наличие общей памяти у адресанта и адресата вовсе не

гарантирует того, что автор будет удовлетворен уровнем или направлением трактовки своего текста реципиентом. Какова бы ни была глубина декодирования медиатекста, неизбежно разнообразие и противоречивость его трактовок аудиторией.

Более того, «сообщение оказывается некой пустой формой, которой могут быть приписаны самые разнообразные значения [Эко, 1998, с.73]. При этом «сообщение обретает эстетическую функцию, когда оно построено так, что оказывается неоднозначным и направлено на самое себя, т.е. стремится привлечь внимание адресата к тому, как оно построено. (…) функции могут сосуществовать в одном сообщении, и обычно в повседневном языке все они переплетаются, при том, что какая-то одна оказывается доминирующей. Сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным прежде всего по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код [Эко, 1998, с.79].

К слову, один из самых известных теоретиков медиа – Умберто Эко в течение многих лет был университетским профессором и активно занимался медиаобразованием студентов. Как последовательный сторонник семиотической теории медиа, У.Эко подробно изложил свои теоретические взгляды в монографическом фолианте, выдержавшем (начиная с 1968 года) множество изданий на разных языках мира. Русскоязычный перевод книги под названием «Отсутствующая структура. Введение в семиологию» был впервые опубликован в 1998 году.

Опираясь на труды П.Бальдини, Р.Барта, К.Метца, П.-П.Пазолини и других теоретиков и практиков медиакультуры, У.Эко доказывал, что ключевой задачей медиаобразования должен быть анализ медиатекстов разных видов и жанров [Эко, 1998b, с.71-415], основанный на семиотических, структуралистских подходах.

Напомню, что под ***семиотическим анализом*** (Semiological Analysis) медиатекстов понимается анализ языка знаков и символов; данный анализ тесно связан с иконографическим анализом. Семиотический анализ медиатекста в учебных целях опирается на ***семиотическую теорию медиаобразования*** *(Semiotic Approach, Le decodage des medias),* обоснованную в трудах таких теоретиков медиа семиотического (структуралистского) направления, как Р.Барт [Barthes, 1964], К.Метц [Metz, 1964], У.Эко [Eco, 1976] и др.

«Структура, писал У.Эко, — это способ действия, разрабатываемый мною с тем, чтобы иметь возможность именовать сходным образом разные вещи» [Эко, 1998b, с.65], однако, с другой стороны, «структура — это то, чего еще нет. Если она есть, если я ее выявил, то я владею только каким-то звеном цепи, которое мне указывает на то, что за ним стоят структуры, более элементарные, более фундаментальные» [Эко, 1998b, с.327].

Думается, в этом парадоксе проявлена суть использования семиотической тории медиа в медиаобразовании. Вот почему У.Эко

абсолютно прав, утверждая, что «в эпоху, когда массовые коммуникации часто оказываются инструментом власти, осуществляющей социальный контроль посредством планирования сообщений, там, где невозможно поменять способы отправления или форму сообщений, всегда остается возможность изменить — этаким партизанским способом — обстоятельства, в которых адресаты избирают собственные коды прочтения [Эко, 1998b, с.415]. По сути здесь четко показан механизм противостояния аудитории целенаправленному идеологическому воздействию медиатекстов и попыткам медийных манипуляций сознанием человека. А именно умения самостоятельно трактовать, критически оценивать медиатексты – стержень медиакомпетентности, под которой мы понимаем «совокупность ее мотивов, знаний, умений, способностей личности (показатели: мотивационный, контактный, информационный, перцептивный, интерпретационный/оценочный, практико-операционный/деятельностный, креативный), способствующих выбору, использованию, критическому анализу, оценке, созданию и передаче медиатекстов в различных видах, формах и жанрах, анализу сложных процессов функционирования медиа в социуме» [Федоров, 2007, с.54].

Анализ медиатекста представляет собой своего рода его «декодирование», если допустить, что «код — это структура, представленная в виде модели, выступающая как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми. Все коды могут быть сопоставлены между собой на базе общего кода, более простого и всеобъем-лющего» [Эко, 1998b, с.67].

Число вариантов такого рода кодов прочтения/трактовок великое множество, причем вне зависимости от профессионального и/или художественного уровня медиатекста. То есть «сообщение оказывается некой пустой формой, которой могут быть приписаны самые разнообразные значения» [Эко, 1998b, с.73]. Однако, конечно, следует помнить, что «книга «Поминки по Финнегану», конечно, открыта для интерпретации, но из нее никоим образом невозможно вытянуть теорему Ферма или полную фильмографию Вуди Аллена. Это кажется трюизмом, но коренной ошибкой безответственных деконструктивистов было верить, что с текстом можно делать все, что угодно. Это вопиющая нелепость» [Эко, 1998a].

Важную роль в процессе восприятия/чтения играют обстоятельства, ситуация контакта аудитории с медиатекстом. Они влияют как на смысл и функцию, так и на информационную составляющую [Эко, 1998b, с.71-72]. Поэтому мы можем «сказать, чем может стать произведение, но никогда, чем оно стало» [Эко, 1998b, с.87].

В последние десятилетия в медиаобразовании все чаще заявляют о себе теоретические концепции (практические, семиотические и пр.), избегающие затрагивать эстетическую сферу медиатекстов, считая ее второстепенной и

неактуальной для общества прагматиков, вооруженных информационными технологиями. К чести У.Эко он не отвергает эстетическую составляющую в семиотической теории медиа, подчеркивая, что «сообщение с эстетической функцией оказывается неоднозначным, прежде всего, по отношению к той системе ожиданий, которая и есть код» [Эко, 1998b, с.79].

В связи с этим «возникают две проблемы, которые можно рассматривать порознь, и в тоже время они тесно связаны между собой:
а) эстетическая коммуникация — это опыт такой коммуникации, который не поддается ни количественному исчислению, ни структурной систематизации;
б) и все же за этим опытом стоит что-то такое, что, несомненно, должно обладать структурой, причем на всех своих уровнях, иначе это была бы не коммуникация, но чисто рефлекторная реакция на стимул» [Эко, 1998b, с.87].

Базовым в семиотическом подходе к медиаобразованию по отношению к произведениям искусства у У.Эко становится справедливое утверждение, что «художественное произведение не сводимо ни к схеме, ни к ряду схем, из него извлеченных, но он (исследователь-семиотик, медиакомпетентный читатель/зритель/слушатель – А.Ф.) загоняет его в схему для того, чтобы разобраться в механизмах, которые обеспечивают богатство прочтений и, стало быть, непрестанное наделение смыслом произведения-сообщения» [Эко, 1998b, с.284].

В то же время в современном мире «элементы традиционной эстетики, такие, как игра, субъективность, личное начало, авторство и т.д., отступают перед актуализацией мифологического сознания и архетипического слоя, начинающего активно программировать не только массовое поведение, но даже политическую историю, не говоря уже об искусстве» [Хренов, 2008, с.30]. А это, в свою очередь, актуализирует использование в медиаобразовании методологии анализа фольклорных текстов, разработанной В.Я.Проппом [Пропп, 1976; 1998], например, для таких как произведений как трилогия об Индиане Джонсе С.Спилберга или «Аватар» (2009) Дж.Кэмерона.

Одним из штампов как западной, так и российской публицистики последних десятилетий стало «глубокомысленное» рассуждение о том, что интернет отучает людей от чтения книг и прессы, и это, в свою очередь, резко снижает уровень грамотности населения. Отвечая на подобные пассажи, Умберто Эко в своих относительно недавних работах аргументировано настаивает на том, что тотальная ориентация современной аудитории на аудиовизуальные, компьютерные медиатексты вовсе не ведет к упадку грамотности, так как «компьютер возвращает людей в гуттенбергову галактику, и те, кто пасется ночами в Интернете … работают словами. Если телеэкран – это окно в мир, явленный в образах, то дисплей – это идеальная книга, где мир выражен в словах и разделен на страницы» [Эко, 1998a].

В самом деле, в Средние века считалось, что собор дает народу все необходимое как для повседневной, так и для загробной жизни, и что книги

лишь отвлекают от базовых ценностей, поощряют излишнюю информированность и нездоровое любопытство, - то есть 500 лет назад ортодоксы опасались книг равно в той же степени, как теперь они же страшатся компьютера и интернета, в то время, как «не надо противопоставлять визуальную и вербальную коммуникацию, а надо совершенствовать и ту, и эту» [Эко, 1998а].

Более того, У.Эко подчеркивает новые гипертекстуальные возможности, которые предоставляют современному человеку компьютерные «квесты» или интернет-форумы: «в гипертекстуальном переложении даже детектив может иметь открытую структуру, и читатель сам сможет решать, будет ли убийцей дворецкий, или кто-нибудь вместо него, или вообще следователь. Это не новая идея. До изобретения компьютера поэты и писатели мечтали о полностью открытом тексте, который читатели могли бы переписывать, как им нравится, бесконечное количество раз» [Эко, 1998а].

Это в традиционном обществе было четкое деление на тех, «кто производит культуру, и кто ею пользуется; люди, которые пишут книги и которые их читают. С Интернетом всё меняется. Открывается эра нового самиздата: любой может написать что-нибудь, получив признание широкого круга читателей, и это прекрасно» [Эко, 2007].

Аналогичные процессы происходят и в медиаобразовании. Еще лет 20-30 назад для его полноценного осуществления требовались не только квалифицированные медиапедагоги и учебные пособия (которых было крайне мало), но и громоздкие технические средства (к примеру, киноаппаратура для съемок, проявки пленки и проекции) и т.п.

Сегодняшняя компьютерно-интернетная, мультимедийная техника дает человеку невиданные ранее возможности для эффективного самостоятельного медиаобразования. Необходимые учебные пособия (рассчитанные на любой возраст аудитории) и монография можно бесплатно скачать из электронных медиаобразовательных библиотек (см. адреса сайтов в списке литературы). Записанные на дисках или иных носителях аудиовизуальные и обычные тексты можно купить, взять напрокат и/или опять-таки скачать из сети. «Подковавшись» теоретически и методически, можно создать медиаобразовательный форум/блог, выложив там, к примеру, свои собственные медиатексты для их оперативного обсуждения (при этом вступая в виртуальные дискуссии, полемику с интернет-пользователями, находящимися в разных городах и странах)…

У.Эко убежден, что современный социум немыслим без (само)медиаобразования человека, так как в ближайшем будущем наше общество расщепится – или уже расщепилось – на два - тех, кто в своих контактах с медиа обходится без критического отбора получаемой информации, и тех, кто способен отбирать и обрабатывать информацию [Эко, 1998а]. При этом нужно «научить людей выбирать главное и полезное,

потому что, если они не научатся этого делать, доступ ко всей этой информации окажется полностью бесполезным» [Эко, 2007].

Таким образом, селекция и обработка/осмысление/анализ медиатекстов – основа медиакомпетентности человека XXI века.

Литература

1984: Критики «Сеанса» о фильме Алексея Балабанова «Груз 200»//*Сеанс*. 2007. 4 апреля.
2000//http://www.computerra.ru/offline/2000/347/2605/

Адамов Г.Б. *Тайна двух океанов*. М., 1939. http://lib.ru/RUFANT/ADAMOW/tajna1.txt

Акимова О. Господин Х. путешествует по замкнутому кругу // Роб-Грийе А. *Собрание сочинений*. СПб.: Симпозиум, 2001. С.5-10.

Алько В. *Второе пришествие инженера Гарина*. М.: Поверенный, 2001.

Альчук А. Виртуальные лабиринты Алена Роб-Грийе // *Иностранная литература*. 1997. № 12.

Бар-Селла З. *Моление о чашке [О творчестве Г. Адамова]//*Миры. 1996. №1. С.67-72. http://www.rusf.ru/ao/ao-06/main/bar-sela.html

Бергер А.А. *Видеть – значит верить. Введение в зрительную коммуникацию*. М.: Вильямс, 2005. 288 с.

Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире // *Новый мир*.1990. № 1. С.207-232.

Богомолов Ю.А. Кино на каждый день... // *Литературная газета*. 1989. № 24. С.11.

Брашинский М. Неистовый // *Афиша*. 2001. 1 янв.

Быков Д.Л. Груз 2007//*Огонек*. 2007. 30 марта.

Быков Д.Л. Кристианская страна // *Известия*. 2010. 14 сент. http://www.izvestia.ru/bykov/article3146076/

Бэзэлгэт К. *Ключевые аспекты медиаобразования*. М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1995. 51 с.

Верн Ж. *Михаил Строгов*. СПб.: Азбука классика, 2010.

Виноградов В.В. *Стилевые направления французского кино*. М.: Канон+, Реабилитация, 2010. 384 с.

Вишняков А.Г. Концепт войны и насилия во французском новом романе // *Вестник Военного университета*. 2010. № 1. С. 109 - 114.

Вишняков А.Г. *Поэтика французского Нового Романа*. Автореф. дис. …д-ра фил. наук. М., 2011. 40 с.

Волкогонов Д. А. *Психологическая война*. М.: Воениздат, 1983. 288 с.

Волобуев Р. *Бергман и Робин*. 2008. http://www.afisha.ru/blogcomments/2225/ 28.06.2008.

Гапон Л.А. «Идеальный текст» и «идеальный читатель» в романах Алена Роб-Грийе // *Филологический ежегодник*. №. 2. Омск: ОмГУ, 1999.
http://www.univer.omsk.su/trudy/fil_ezh/n2/gapon.html

Гапон Л.А. *Поэтика романов Алена Роб-Грийе: строение и функционирование художественного текста*. Дис. … канд. фил. наук. СПб., 1998. 165 с.

Гапон Л.А. Текст как телесный объект (творчество Алена Роб-Грийе) // *Вестник Омского университета*. 1997. №. 4. С. 74-76. http://www.omsu.omskreg.ru/vestnik/articles/y1997-i4/a074/article.html

Герман М. Политический салон тридцатых. Корни и побеги // *Суровая драма народа*. М., 1989. С. 481-482.

Гершензон О. Неизвестный Виноградов // *Искусство кино*. 2011. № 7. С.137-144.

Гладильщиков Ю. Если верить голливудским фильмам, то «империя зла» - это опять мы // *Итоги*. 1997. № 10. 21.10.

Гладильщиков Ю.В. Жесть замечательных людей//*Русский Newsweek*. 2007. 9 апреля.

Голубев А.В. «Россия может полагаться лишь на саму себя»: представления о будущей войне в советском обществе 1930-х годов // *Российская история*. 2008. № 5. С.108-127.

Гольдин М.М. *Опыт государственного управления искусством. Деятельность первого отечественного Министерства культуры*. М., 2000. http://www.rpri.ru/min-kulture/MinKulture.doc

Горелов Д. *Первый ряд-61: «Человек-амфибия».* 2001. http://www.ozon.ru/context/detail/id/200781/
Григорьева О.И. *Формирование образа Германии советской пропагандой в 1933-1941 гг.* Автореф. дис. … канд. ист. наук. М., 2008. 28 с.
Гудков Л. Идеологема «врага»: «враги» как массовый синдром и механизм социокультурной интеграции // *Образ врага* / Сост. Л. Гудков. М., 2005.
Демин В.П. *Первое лицо: художник и экранные искусства.* М.: Искусство, 1977. 287 с.
Демин В.П. *Фильм без интриги.* М.: Искусство, 1966. 220 с.
Долматовская Г.Е. Исторический факт и его идеологическая трактовка в современном кино // *Экран и идеологическая борьба* / Ред. коллегия: В.Е.Баскаков и др. М.: Искусство, 1976. С. 214-228.
Зверев А. *Агата Кристи.* 1991 / http://www.syshiki.com/agata-kristi.html
Зельвенский С. Война роз // *Афиша.ру.* 2011. 15 июня. http://www.afisha.ru/article/9563/
Зоркая Н.М. *Уникальное и тиражированное. Средства массовой коммуникации и репродуцированное искусство.* М.: Искусство, 1981. 167 с.
Зоркая Н.М. *Фольклор. Лубок. Экран.* М., 1994.
Иванов М. *Тайна двух океанов.* http://www.videoguide.ru/card_film.asp?idFilm=15501
Иванова Т. «Трудно» - «еще труднее» - «совсем трудно»… // *Экран 1969-1970* / Сост.С.Черток. М.: Искусство, 1970. С.90-95.
Иванян Э.А. *Когда говорят музы. История российско-американских культурных связей.* М.: Международные отношения, 2007. 432 с.
Капралов Г.А. *Игра с чертом и рассвет в урочный час.* М.: Искусство, 1975. 328 с.
Капралов Г.А. *Человек и миф: эволюция героя западного кино (1965-1980).* М.: Искусство, 1984. 397 с.
Карцева Е.Н. *Голливуд: контрасты 70-х.* М.: Искусство, 1987. 319 с.
Кичин В.С. Время человечинки//*Российская газета – Неделя.* 2007. N 4388. 15 июня.
Климонтович Н. Они как шпионы // *Искусство кино.* 1990. № 11.
Клугер Д. Потерянный рай шпионского романа//*Реальность фантастики.* 2006. № 8. http://www.rf.com.ua/article/952
Ковалов О. Звезда над степью: Америка в зеркале советского кино // *Искусство кино*. 2003. № 10. С.77-87.
Кокарев И.Е. *США на пороге 80-х: Голливуд и политика.* М.: Искусство, 1987. 256 с.
Колесникова А.Г. Рыцари эпохи «холодной войны» (образ врага в советских приключенческих фильмах 1960-1970-х гг. // *Клио.* 2008. № 3. С.144-149.
Корлисс Р. Дина-фильмы атакуют // *Видео-Асс экспресс.* 1990. № 1.С.8.
Короченский А.П. *«Пятая власть»? Феномен медиакритики в контексте информационного рынка.* Ростов: Изд-во Международного ин-та журналистики и филологии, 2002. 272 с.
Кудрявцев С.В. *Неистовый.* 1989 http://www.kinopoisk.ru/level/3/review/894027/
Кудрявцев С.В. *Верните врагов на экран!* 1999. 26.05. http://kino.km.ru/magazin/view.asp?id=498B04888AC411D3A90A00C0F0494FCA
Кудрявцев С.В. *Упрощенные вещи.* 2007 // http://www.kinopressa.ru/news/256.html
Кузнецов С. *Ералаш, идиоты и те, кого не было.* 1999. http://gazeta.lenta.ru/culture/10-06-1999_tavr.htm
Кузнецова М. Если завтра война… Оборонные фильмы 1930-х годов // *Историк и художник.* 2005. № 2. С.17-26.
Куликов И. *Душка.* http://project.insysltd.ru/pls/www/movies.htm?action=1&value=7&p_value2=22665#70 13.11.2007.
Куликов И. *Забудь албанский.* 2008. 19 сент. http://www.film.ru/article.asp?id=5454
Лотман Ю.М. *Семиотика кино и проблемы киноэстетики.* Таллин: Ээсти Раамат, 1973. http://biblioteka.teatr-obraz.ru/node/4480

Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. Т.1 // *Избр. статьи в 3-х т.* Таллин: Александра, 1992. 247 с.
Лукеш Я. *Чешская «новая волна» (1960-1968).* 2002. http://www.cinematheque.ru/thread/13064
Любарская И. *Душка.* http://project.insysltd.ru/pls/www/movies.htm?action=1&value=7&p_value2=22665#70 16.11.2007.
Майзель В.С. *Художественные модели памяти в кинематографе Алена Рене и Алена Роб-Грийе 1950-1980-х годов.* Автореф. дис. … канд. искусств. СПб., 2011.
Марголит Е.Я. Комментарий // *«Маленький школьный оркестр»: премьера старого фильма.* 2010. http://www.operaforums.ru/opera-news/18340-2259-malenkiy-shkolnyy-orkestr-premera-starogo-filma. 8.12.2010.
Марголит Е.Я. Как в зеркале. Германия в советском кино между 1920-30 гг. // *Киноведческие записки.* 2002. № 59. http://www.kinozapiski.ru/article/253/
Матизен В.Э. *Трупы преткновения: «Груз-200» требует перезагрузки. 2007*// http://www.kinopressa.ru/news/249.html
Моров А. «Танкисты» // *Правда.* 1939. 14 фев.
Мосейко А.Н. Трансформация образа России на Западе в контексте культуры последней трети XX века // *Общественные науки и современность.* 2009. № 2. С.23-35.
Набоков В.В. *Собрание сочинений американского периода.* Т. 2. СПб.: Симпозиум, 1997. С. 579.
Невежин В.А. *Советская пропаганда и идеологическая подготовка к войне (вторая половина 1930-х – начало 1940-х гг.).* Дис. … д-ра. ист. наук. М., 1999.
Некрасов С. Алексей Балабанов: «Груз-200» никого равнодушным не оставит» (Интервью с А.Балабановым)//*Кинобизнес сегодня.* 2007. N 2.
Немкина Л.Н. Советская пропаганда периода «холодной войны»: методология и эффективная технология // *Acta Diurna.* 2005. № 3. http://psujourn.narod.ru/vestnik/vyp_3/ne_cold.html
Нечай О.Ф. Кинообразование в контексте художественной литературы // *Специалист.* № 5. 1993. С.11-13.
Павлючик Л.В. Про уродов и оборотней // *Литературная газета.* 2007. 18 июля.
Петрусь Г. *Агрессия в компьютерных играх.* 2000//http://www.computerra.ru/offline/2000/347/2605/
Плахов А.С. Грузилово 200//*Коммерсантъ.* 2007. N 52. 30 марта.
Поступальская М. Г.Б.Адамов/Адамов Г.Б. *Тайна двух океанов.* М., 1959. http://lib.ru/RUFANT/ADAMOW/tajna1.txt
Почепцов Г.Г. *Агенты влияния и тексты влияния. Как виртуальный и информационное пространства создают и поддерживают разрывы социосистем. 2012.* http://osvita.mediasapiens.ua/material/8505
Притуленко В. Адресовано детям // *Кино: политика и люди (30-е годы)* / Отв. ред. Л.Х.Маматова. М.: Материк, 1995. С.100-109.
Пропп В.Я. *Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки.* М.: Лабиринт, 1998. 512 с.
Пропп В.Я. *Фольклор и действительность.* М.: Искусство, 1976. С.51-63.
Разлогов К.Э. Парадоксы коммерциализации // *Экран и сцена.* 1991. № 9. С.10.
Разлогов К.Э. Что такое медиаобразование? // *Медиаобразование.* 2005. № 2. С.68-75.
Ревич В.А. «Мы вброшены в невероятность» // *Сборник научной фантастики.* Вып. 29. М.: Знание, 1984. С. 196-210.
Ревич В.А. О кинофантастике // *Экран 1967-1968* / Сост. М.Долинский, С.Черток. М.: Искусство, 1968. С.82-86.
Ревич В.Ю. *Легенда о Беляеве.* М.: Ин-т востоковедения РАН, 1998. С. 117-140. http://www.fandom.ru/about_fan/revich_20_06.htm

Роб-Грийе А. Анжелика, или Чары // *Иностранная литература*. 2000. № 1.
Роб-Грийе А. *В лабиринте*. СПб.: Азбука, 1999.
Роб-Грийе А. В прошлом году в Москве… // *Киноведческие записки*. 2000. N46. http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/598/
Роб-Грийе А. *Дом свиданий*. СПб.: Изд-во Чернышева, 1997. 160 с.
Роб-Грийе А. Каждый писатель идет своим путем и проходит его до конца. Интервью еженедельнику "Фигаро литтерер" // *Иностранная литература*. 2002, №3. http://magazines.russ.ru/inostran/2002/3/rgr-pr.html
Роб-Грийе А. *Проект революции в Нью-Йорке*. М.: Ad Marginem. 1996. 221 с.
Роб-Грийе А. *Романески*. М.: Ладомир, 2005. 622 с.
Роб-Грийе А. *Собрание сочинений*. СПб.: Симпозиум, 2001. 554 с.
Рукавишников В.О. *Холодная война, холодный мир*. М.: Академический проект, 2000. 864 с.
Рыклин М. К. Революция на обоях // Роб-Грийе А. *Проект революции в Нью-Йорке*. М.: Ad Marginem. 1996. с.7-26.
Рябчикова Н. *Душка*.http://project.insysltd.ru/pls/www/movies.htm?action=1&value=7&p_value2=22665#70 08.11.2007.
Савельева И.В. *Творчество А.Роб-Грийе 1965-2001 годов и стратегия обновления романа*. Автореф. дис. … канд. фил. наук. Самара, 2008. 19 с.
Свинаренко И. Это - пронзительное художественное произведение! // *Российская газета – Неделя*. 2007. N 4388. 15 июня.
Снайдер М. Детектив или шпионский триллер. «Ошибка инженера Кочина» и «Предатель» // *Киноведческие записки*. 1999. № 41.
Собкин, В.С., Глухова, Т.В. Подросток у телеэкрана//*Первое сентября*. 2001. 15 дек. С.2-3.
Соболев Р.П. *Голливуд, 60-е годы*. М.: Искусство, 1975. 239 с.
Солнцева А. Душевно поют... // *Времени Новостей*. 2007. http://www.kinopressa.ru/news/297.html
Сорвина М. *Необъявленная война*. 2007. http://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/a6/210/
Стеллинг, Й. Интервью: Тасбулатова Д. Душка Стеллинг // *Огонек*. 2007. № 48. http://www.ogoniok.com/5024/27/
Стеллинг, Й. *Русские живут здесь и сейчас*. http://news.bbc.co.uk/go/pr/fr/-/hi/russian/entertainment/newsid_7015000/7015351.stm
Тайна двух океанов//*Учительская газета*. 1957. № 42. 6 апр.
Тарасов А. *Страна Х. 2001*. http://www.left.ru/2001/33/tarasov46.html
Тарасов К.А. Глобализированное кино как школа насилия//*Кино в мире и мир в кино*/Ред. Л.Будяк. – М.: Изд-во НИИ киноискусства, 2003. С.116-133.
Тарасов К.А. Насилие в фильме и предрасположенность юных зрителей к его моделированию в жизни//*Кино: реалии и вызовы глобализации*//Ред. М.И.Жабский. М.: НИИ киноискусства, 2002. С.122-164.
Токарев В.А. Советская военная утопия кануна второй мировой // *Европа*. 2006. № 1. С.97-161.
Толстой А.Н. Гиперболоид инженера Гарина // *Красная новь*. 1925. № 7-9. 1926. № 4-9. 1927. № 2.
Толстой А.Н. *Гиперболоид инженера Гарина*. М.: АСТ Москва, 2007.
Туровская М.И. Почему зритель ходит в кино//*Жанры кино*. М.: Искусство, 1979. 319 с.
Туровская М.И. Фильмы «холодной войны» // *Искусство кино*. 1996. № 9. С.98-106.
Усов Ю.Н. *Кинообразование как средство эстетического воспитания и художественного развития школьников:* Дис. ... д-ра пед. наук. - М., 1989. 362 с.
Усов Ю.Н. Методика использования киноискусства в идейно-эстетическом воспитании учащихся 8-10 классов. Таллин, 1980. 125 с.
Уткин А. *Мировая «холодная война»*. М.: Алгоритм, Эксмо, 2005.

Фатеев А.В. *Образ врага в советской пропаганде, 1945-1954.* М.: Изд-во РАН, 1999. http://psyfactor.org/lib/fateev0.htm
Федоров А.В. *Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза.* М., 2007. 616 с.
Федоров А.В. Анализ культурной мифологии медиатекста на занятиях в студенческой аудитории на примере повести А. Беляева «Человек-амфибия» (1927) и ее экранизации (1961) // *Дистанционное и виртуальное обучение.* 2009. № 12. С. 4-13.
Федоров А.В. Анализ культурной мифологии медиатекстов на занятиях в студенческой аудитории // *Инновации в образовании.* 2008. № 4. С.60-80.
Федоров А.В. Виртуальный мир криминала: анализ медиатекстов детективного жанра на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории // *Дистанционное и виртуальное обучение*. 2011. № 11. С.88-99.
Федоров А.В. Влияние телеэкранного насилия на детскую аудиторию в США//*США-Канада: Экономика, политика, культура*. 2004. № 1. С.77-93.
Федоров А.В. Влияние телеэкранного насилия на детскую аудиторию в США//*США-Канада: Экономика, политика, культура*. 2004. № 1. С.77-93.
Федоров А.В. и др. *Медиаобразование. Медиапедагогика. Медиажурналистика.* М., 2005. CD. 1400 с.
Федоров А.В. *Медиаобразование: история, теория и методика.* Ростов: Изд-во ЦВВР, 2001. 708 с.
Федоров А.В. Медиаобразование: творческие задания для студентов и школьников // *Инновации в образовании.* 2006. № 4. С.175-228.
Федоров А.В. Насилие на экране и российская молодежь//*Вестник Российского гуманитарного научного фонд*а. 2001. № 1. С.131- 145.
Федоров А.В. Насилие на экране//*Человек.* 2004. № 5. С.142-151.
Федоров А.В. Несовершеннолетняя аудитория и насилие на экране//*Педагогическая диагностика.* 2007. № 1. С.141-151.
Федоров А.В. Отношение учащихся к насилию на экране, причины и следствия их контакта с экранным насилием//*Педагогическая диагностика.* 2007. № 2. С.129-139.
Федоров А.В. Права ребенка и насилие на экране//*Мониторинг.* 2004. № 2. С.87-93.
Федоров А.В. *Права ребенка и проблема насилия на российском экране.* Таганрог, 2004. 414 с.
Федоров А.В. *Россия в зеркале западного экрана: тенденции, стереотипы, мифы, иллюзии.* Saarbrucken (Germany), 2011. 264 с.
Федоров А.В. Специфика медиаобразования студентов педагогических вузов // *Педагогика.* 2004. № 4. С.43-51.
Федоров А.В. Сравнительный анализ медийных стереотипов времен «холодной войны» и идеологической конфронтации (1946-1991) // *Медиаобразование.* 2009. № 4. С.62-85.
Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В.Виноградова «Восточный коридор» (1966) // *Вопросы культурологии.* 2011. № 6. С.110-116.
Федоров А.В. Умберто Эко и семитическая теория медиаобразования // *Инновации в образовании*. 2010. № 5. С.56-61.
Федоров А.В. Школьники и компьютерные игры с «экранным насилием»//*Педагогика.* 2004. № 6. С.45-49.
Философский энциклопедический словарь. М., 1983.С.348.
Фрейд З. *Бред и сны в «Градиве» В.Иенсена* (1907) http://tainoe.o-nas.info/index.php/books/72-freid07
Фрейд З. Неудовлетворенность культурой // *Искусство кино.* 1990. № 12. С.18-31.

Харитонов Е. В. «Человек-амфибия» и те, кто после…//Харитонов Е.В., Щербак-Жуков А.В. *На экране - Чудо: Отечественная кинофантастика и киносказка (1909-2002): Материалы к популярной энциклопедии.* М.: НИИ киноискусства и др., 2003. 320 с. http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st11.htm
Харитонов Е.В. Космическая одиссея Павла Клушанцева // Харитонов Е.В., Щербак-Жуков А.В. *На экране - Чудо: отечественная кинофантастика и киносказка (1909-2002). Материалы к популярной энциклопедии.* М.:. НИИ Киноискусства; журнал «Если», В.Секачев, 2003. 320 с.. http://www.fandom.ru/about_fan/kino/_st03.htm
Холодная война и политика разрядки: дискуссионные проблемы / Отв. ред. Чубарьян А.О., Егорова Н.И. М.: ИВИ РАН, 2003.
Хоста М., Верховский А., Владимиров В. «Шпионский фильм». 2002. http://daily.sec.ru/dailypblshow.cfm?rid=15&pid=5544&pos=1&stp=50
Хренов Н.А. *Образы «Великого разрыва». Кино в контексте смены культурных циклов.* М.: Прогресс-Традиция, 2008. 536 с.
Цыркун Н.А. *Тайна двух океанов.* http://mega.km.ru/cinema/Encyclop.asp?Topic=lvn_flm_4976
Цыркун Н.А. Но нельзя рябине... // *Искусство кино.* 2008. № 1. http://www.kinoart.ru/magazine/01-2008/repertoire/tsyrkun0801/
Чехов А.П. *Полн. собр. повестей, рассказов в 2-х т.* Т.1. М.: Альфа-книга, 2009. С.1145-1146.
Чинаев В. *Комментарий к фильму «Маленький школьный оркестр».* 2010. http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/79870/forum/#1052555. 17.01.2010
Шатерникова М.С. Откуда взялся маккартизм // *Вестник.* 1999. №9. http://www.vestnik.com/issues/1999/0427/win/shater.htm
Шемякин Я.Г. Динамика восприятия образа России в западном цивилизационном сознании // *Общественные науки и современность.* 2009. № 2. С.5-22.
Шенин С.Ю. *История холодной войны.* Саратов: Изд-во Саратов. гос. ун-та 2003. 32 с.
Шкловский В.Б. *О теории прозы.* М.: Федерация, 1929. С. 125-142.
Шпагин А. Религия войны // *Искусство кино.* 2005. № 6. http://kinoart.ru/2005/n6-article12.html#5
Эко У. *Будущее образца 1984.* 16.11.2007.
Эко У. *От Интернета к Гуттенбергу: текст и гипертекст.* 1998 (а). 20.05.1998. http://www.philosophy.ru/library/eco/internet.html
Эко У. *Отсутствующая структура. Введение в семиологию.* СПб.: Петрополис, 1998. 432 с.
Эко У. *Роль читателя. Исследования по семиотике текста.* СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
Юренев Р.Н. Так победим! // *Советское искусство.* 1950. 27 июня.
Ямпольский М.В. Полемические заметки об эстетике массового фильма//*Стенограмма заседания «круглого стола» киноведов и кинокритиков,* 12-13 октября 1987. М.: Союз кинематографистов,1987. С.31-44.
Babitsky P. and Rimberg J. (1955). *The Soviet Film Industry.* N.Y.: Praeger, 377 p.
Barthes, R. (1964). Elements de semiologie. *Communications,* N 4, pp.91-135.
Barthes. R. (1993). *Ouevres completes.* Paris: Éd. du Seuil, 1993, pp. 1241-1244.
BFI (British Film Institute). *Film Education.* Методическое пособие по кинообразованию. М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1990. 124 с.
Blanchot. M. (1959). *Le livre a venir.* Paris: Gallimard, pp. 195-201.
Bowker, J. (Ed.) (1991). *Secondary Media Education: A Curriculum Statement.* London: BFI.
Box office: 5 Days of War. 2011. http://www.imdb.com/title/tt1486193/business
Box office: Born American. 1986. http://www.the-numbers.com/movies/1986/0BOAM.php , http://www.imdb.com/title/tt1486193/business
Britton, Wesley (2006). *Onscreen and Undercover. The Ultimate Book of Movie Espionage.* Westport-London: Praeger, 209 p.

Buckingham, D. (2002). Media Education: A Global Strategy for Development. Policy Paper for UNESCO. In: Buckingham, D., Frau-Meigs, D., Tornero, J.M. & Artigas, L. (Eds.).*Youth Media Education.* Paris: UNESCO Communication Development Division. CD-ROM.
Buckingham, D. (2003). *Media Education: Literacy, Learning and Contemporary Culture.* Cambridge, UK: Polity Press, 219 p.
Cannon, C. (1995). Media Violence Increases Violence in Society. In: Wekesser, C. (Ed.). *Violence in the Media.* San Diego, CA: Greenhaven Press, p.17-24.
Cantor, J. (1998). Children's Attraction to Violent Television Programming. In: Goldstein, J. (Ed.). *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment.* N.Y., Oxford University Press, p.88-115.
Cantor, J. (2000). Mommy, I'm Scared: Protecting Children from Frightening Mass Media. In: *Media Violence Alert.* Zionsville, IN: Dream Catcher Press, Inc., pp.69-85.
Eco, U. (1960). Narrative Structure in Fleming. In: Buono, E., Eco, U. (Eds.). *The Bond Affair.* London: Macdonald, p.52.
Eco, U. (1976). *A Theory of Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press.
Fedorov, A. (2000). Russian Teenagers and Violence on the Screen: Social Influence of Screen Violence for the Russian Young People. *International Research Forum on Children and Media*, N 9, p.5.
Fedorov, A. (2000). Violence in Russian Films and Programmes. *International Clearinghouse on Children and Violence on the Screen* (UNESCO), N 2, p.5.
Fedorov, A. (2003). Media Education and Media Literacy: Experts' Opinions. In: *MENTOR. A Media Education Curriculum for Teachers in the Mediterranean.* Paris: UNESCO.
Fedorov, A. (2012). The Contemporary Mass Media Education In Russia: In Search For New Theoretical Conceptions And Models. *Acta Didactica Napocensia. 2012. N 1, p.53-64.*
Fried, R.M. (1998). *The Russian are coming! The Russian are coming!* N.Y., Oxford: Oxford University Press, 220 p.
Gerbner, G. (1988). *Violence and Terror in the Mass Media.* Paris: UNESCO, 46 p.
Gerbner, G. (2001). Communities Should Have More Control over the Content of Mass Media. In: Torr, J.D. (Ed.). *Violence in the Media.* San Diego, CA: Greenhaven Press, pp.129-137.
Goldstein, J. (1998a). Introduction. In: Goldstein, J. (Ed.). *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment.* N.Y., Oxford University Press, pp.1-6.
Goldstein, J. (1998b). Why We Watch. In: Goldstein, J. (Ed.). *Why We Watch: The Attractions of Violent Entertainment.* N.Y., Oxford University Press, pp.212-226.
Golovskoy, V. (1987). Art and Propaganda in the Soviet Union, 1980-5. In: Lawton, A. (Ed*.). The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet Cinema*. London and New York: Routledge, pp.264-274.
Hart, A. (1997). Textual Pleasures and Moral Dillemmas: Teaching Media Literacy in England. In: Kubey, R. (Ed.) *Media Literacy in the Information Age.* New Brunswick (U.S.A.) and London (UK): Transaction Publishers, p.199-211.
Haynes, J.E. (1966). *Red Scare or Red Menace?* Chicago: I.R.Dee, 214 p.
Jones, D.B. (1972). Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: Keen, S. (1986). *Faces of the Enemy.* San Francisco: Harper and Row.
Jones, D.B. (1972). Communism and the Movies: A Study of Film Content. In: Cogley, J. (Ed.). *Reporting on Blacklisting. Vol. I. The movies.* New York: Arno.
Keen, S. (1986). *Faces of the Enemy.* San Francisco: Harper and Row.
Kenez, P. (1992). *Cinema and Soviet Society, 1917-1953.* Cambridge, N.Y.: Cambridge University Press, 281 p.
Kunkel, D., Wilson, D.J. and others. (1998). Content Analysis of Entertainment Television: Implication for Public Policy. In Hamilton, J.T. (Ed.). *Television Violence and Public Policy.* Michigan: The University of Michigan Press, pp.149-162.

Kunkel, D., Wilson, D.J. and others. (1998). Content Analysis of Entertainment Television: Implication for Public Policy. In Hamilton, J.T. (Ed.). *Television Violence and Public Policy*. Michigan: The University of Michigan Press, pp.149-162.
Lacourbe, R. (1985). *La Guerre froide dans le cinema d'espionnage.* Paris: Henri Veyrier, 315 p.
LaFeber, W. (1980). *America, Russia and the Cold War: 1945-1980.* N.Y.: J.Wiley, 1980, p.345.
Lauren, N. (2000). *L'Oeil du Kremlin. Cinema et censure en URSS sous Stalin (1928-1953).* Toulouse: Privat, 286 p.
Lawton, A. (2004). *Imaging Russia 2000. Films and Facts.* Washington, DC: New Academia Publishing, 348 p.
Levering, R. B. (1982). *The Cold War, 1945-1972.* Arlington Heights: Harlan Davidson.
Masterman, L. (1985). *Teaching the Media.* London: Comedia Publishing Group, 341 p.
Masterman, L. (1997). A Rational for Media Education. In: Kubey, R. (Ed.*) Media Literacy in the Information Age*. New Brunswick (U.S.A.) and London (UK): Transaction Publishers, pp.15-68.
Mavis, P. (2001). *The Espionage Filmography*. Jefferson & London: McFarland, 462 p.
Metz, C. (1964). Le Cinema: Langue ou language? *Communication,* N 4, pp.52-90.
Nabokov, V. (1990). Strong opinions. NY, Vintage Books, p. 80.
Parish, J.R. and Pitts, M.R. (1974). *The Great Spy Pictures.* Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, 585 p.
Parish, J.R. and Pitts, M.R. (1986). *The Great Spy Pictures II.* Metuchen, N.J. & London: The Scarecrow Press, 432 p.
Potter, W.J. (2001). *Media Literacy.* Thousand Oaks – London: Sage Publication, 423 p.
Predal, R. (1988). Alain Robbe-Grillet. In: *900 cineastes francais d'aujourd'hui.* Paris: Cerf, p.414-416.
Reid, J.H. (2006). *Great Cinema Detectives.* L.A.: Hollywood Classics 21, 264 p.
Robin, R.T. (2001). *The Making of the Cold War Enemy.* Princeton, Oxford: Princeton University Press, 277 p.
Rubenstein, L. (1979). *The Great Spy Films*. Secaucus, N.J.: The Citadel Press, 223 p.
Rubin, M. (1999). *Thrillers.* Cambridge: Cambridge University Press, 319 p.
Semali, L.M. (2000). *Literacy in Multimedia America.* New York – London: Falmer Press, 243 p.
Shaw, T. (2006). *British Cinema and the Cold War*. N.Y.: I.B.Tauris, 280 p.
Shlapentokh D. and V. (1993). *Soviet Cinematography 1918-1991: Ideological Conflict and Social Reality*. N.Y.: Aldine de Gruyter,
Silverblatt, A. (2001). *Media Literacy.* Westport, Connecticut – London: Praeger, 449 p.
Slaby, R.G. (2002). Media Violence: Effects and Potential Remedies. Katzemann, C.S. (Ed.). *Securing Our Children's Future.* Washington D.C.: Brooking Institution Press, pp. 305-337.
Small, M. (1980). Hollywood and Teaching About Russian-American Relations. *Film and History,* N 10, pp.1-8.
Strada, M. (1989). A Half Century of American Cinematic Imagery: Hollywood's Portrayal of Russian Characters, 1933-1988. *Coexistence,* N 26, pp.333-350.
Strada, M.J. and Troper, H.R. (1997). *Friend or Foe?: Russian in American Film and Foreign Policy.* Lanham, Md., & London: The Scarecrow Press, 255 p.
Todorov T. (1977). *The poetics of prose.* Paris: Ithaca.
Turovskaya, M. (1993). Soviet Films of the Cold War. In: Taylor, R. and Spring, D. (Eds.). *Stalinism and Soviet Cinema.* London and New York: Routledge, pp.131-141.
Westad, O.A. (2007). *The Global Cold War.* Cambridge: University Press, 484 p,
Whitfield, S.J. (1991). *The Culture of the Cold War.* Baltimore: John Hopkins University Press.
Worsnop, C. (1994). *Screening Images: Ideas for Media Education.* Mississauga: Wright Communication, 179 p.
Worsnop, C.M. (2000). *Levels of Critical Insight in 16-year-old Students.*

http://artpages.org.ua/bukvi/umberto-eko-budushee-obrazca-1984.html
http://www.afisha.ru/movie/170269/review/146557/
http://www.elan.on.ca/jfolder/worsnop%20critinsight.htm
http://www.izvestia.ru/bykov/article3146076/
http://www2.boxofficemojo.com/movies/?page=weekend&id=whitenights.htm
Internet Archive http://www.archive.org/

Коротко об авторе

Александр Федоров

Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1983), аспирантуру (1986) и докторантуру (1993) Института художественного образования Российской Академии образования (Москва). Доктор педагогических наук (1993): защитил диссертацию по кино/медиаобразованию в высшей школе. Профессор (1994), почетный работник высшего профессионального образования, президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России (с 2003), главный редактор журнала «Медиаобразование» (с 2005), член Союза кинематографистов России (с 1984, в 2009 избран в Правление СК), академик Национальной Академии кинематографических искусств и наук России (с 2002), член IRFCAM (Международного форума исследователей в области медиа, Сидней, Австралия), Международной палаты «Дети, Молодежь и Медиа» (International Clearinghouse on Children, Youth and Media), ФИПРЕССИ (FIPRESCI) и CIFEJ (Международного центра фильмов для детей и молодежи, Монреаль, Канада).

Лауреат премии Союза кинематографистов по кинокритике и киноведению (1983), премии Гильдии киноведов и кинокритиков России (2001) и премии «За выдающийся вклад в развитие медиаобразования» (2007). Награжден Дипломом Министра культуры РФ «За большой вклад в сохранение духовно-культурного наследия России» (2008). Лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая книга по коммуникативным наукам и образованию» (1 место в номинации «Медиаобразование», 2009). Лауреат всероссийского конкурса ведущих научных школ РФ (2003-2005) по программе Президента РФ, всероссийского конкурса по Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры» (2009, 2010-2012), Аналитической программе «Развитие научного потенциала высшей школы» (2006-2008) Министерства образования и науки Российской Федерации, научно-исследовательских грантов по гуманитарным наукам (по темам медиаобразования, медиакультуры и истории киноискусства): Российского гуманитарного научного фонда (1999-2012), Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (2001-2002), Министерства образования России (1997-2000), Программы «Университеты России» (2002-2003), Института «Открытое общество» (США) - по различным направлениям исследований в области гуманитарных наук (1997-2002), Центрально-Европейского университета (1998, 2006), Фонда Мак-Артуров (1997, 2003-2004) и Института Кеннана (2003, 2008), немецкого фонда DAAD (2000, 2005, 2010), Швейцарского научного фонда (2000), Фонда поддержки научных исследований Франции Foundation - Maison des science de l'homme (2002, 2009), ECA Alumni (2004), ИНО-Центр–МИОН:

Межрегиональные исследования в общественных науках» (2004-2005) и др.

Работал в прессе, в средних школах, был членом редколлегии журнала «Экран» (Москва), преподавал в Российском Новом университете (РОСНОУ). Свыше 20 лет заведовал кафедрой социокультурного развития личности Таганрогского государственного педагогического института. С 2005 – проректор по научной работе Таганрогского государственного педагогического института им. А.П. Чехова (http://www.tgpi.ru). Читает курсы по медиаобразованию, медиакультуре, киноискусству, руководит аспирантами по тематике медиаобразования, является главой ведущей научной школы РФ в области гуманитарных наук (по теме медиаобразования и медиакомпетентности).

Автор свыше двадцати книг по проблемам российского и зарубежного киноискусства, теории, истории и методике медиаобразования. Публикуется по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1978 года (свыше 500 статей в российских и зарубежных журналах). Печатался в научных сборниках, в журналах: «Alma Mater: Вестник высшей школы», «Вестник Российского гуманитарного научного фонда», «Высшее образование в России», «Инновации в образовании», «Телекоммуникации и информатизация образования», «Дистанционное и виртуальное обучение», «Искусство и образование», «Мир образования – образование в мире», «Школьные технологии», «Вестник института Кеннана в России», «США-Канада: экономика, политика, культура», «Педагогика», «Человек», «Специалист», «Перемена», «Медиатека», «Школьная библиотека», «Практическая психология», «Педагогическая диагностика», «Молодежь и общество», «Полис», «Вопросы культурологии», «Медиаобразование», «Экран», «Искусство кино», «Киномеханик», «Мнения», «Видео-Асс Премьер», «Видео-Асс экспресс», «Видеомагазин», «Встреча», «Мониторинг», «Журналистика и медиарынок», «Total DVD», «Про кино» (Москва), «Новини киноекрана», «Кіно-Коло», «Медиакритика» (Украина), «Инновационные образовательные технологии» (Белоруссия»), «Кино» (Литва), *Audience* (США), Cineaste (США), *Film Threat* (США), *Russian Education and Society* (США), *Canadian Journal of Communication* (Канада), *Cinemaction* (Франция), *Panoramiques* (Франция), Educommunication (Бельгия), *International Research Forum on Children and Media* (Австралия), *Media i Skolen, Tilt* (Норвегия), *MERZ: Medien + Merziehung* (Германия), *Media Education Journal* (Шотландия), *Educational Media International, International NGO Journal, Thinking Classroom, AAN Quaterly*. и др.; в газетах «Арт-фонарь», «Культура», «Наше время», «Неделя», «Новая городская газета», «Учительская газета», «Экран и сцена», «СК-Новости», «Литературная газета», «Первое сентября», «Деловой экран», «Таганрогская правда» и др.

Неоднократно участвовал в работе зарубежных международных научных конференций по проблемам медиаобразования (Женева, 1996, 2000;

Париж, ЮНЕСКО - 1997, 2007, 2009; Сан-Паулу, 1998; Вена, ЮНЕСКО-1999; Салоники-1999, 2001; Торонто-2000; Лондон-2002; Монреаль, 2003; Балтимор, 2003; Будапешт, 2006; Прага, 2007; Грац, 2007; Мадрид, ООН-2008; Людвигсбург, 2010 и др.). Занимался научно-исследовательской работой в области медиакультуры и медиаобразования в Центрально-Европейском (Будапешт, 1998, 2006) и Кассельском (Кассель, 2000) университетах, в Центрах медиаобразования Министерств образования Бельгии (Брюссель, 2001) и Франции (CLEMI, Париж, 2002, 2009), в Институте Кеннана (W.Wilson Center, Вашингтон, США, 2003), в Университете имени Гумбольдта (Берлин, 2005), в университете Майнца (2010), в Сорбонне (Париж, 2009). Был членом жюри (включая жюри ФИПРЕССИ) на международных фестивалях в Москве, Сочи, Оберхаузене, Орьяке, Монреале, Локарно и др. Выступал с докладом на слушаниях Совета Европы по вопросам Интернет и медиаобразования (Страсбург, 2002) на конференции Совета Европы по медиаграмотности (Грац, 2007) и всемирных Форумах: ООН «Альянс цивилизаций» (Мадрид, 2008) и Word Innovation Summit for Education (Доха, Катар, 2010).

Библиография (основные книги А.В.Федорова)

«За» и «против»: Кино и школа. М.,1987.
Трудно быть молодым: Кино и школа. М.,1989.
Видеоспор: кино - видео - молодежь. Ростов, 1990.
Медиаобразование: история, теория и методика. Ростов, 2001.
Медиаобразование в России: Краткая история развития. Таганрог, 2002 (совм. с И.В.Челышевой).
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог, 2004.
Медиаобразование в ведущих странах Запада. Таганрог, 2005 (совм. с А.Левицкой).
Медиаобразование будущих педагогов. Таганрог, 2005.
Медиаобразование: социологические опросы. Таганрог, 2007.
Media Education: Sociology Surveys. Taganrog, 2003.
interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/dwnload/sociology.doc
http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/electronic/Book%202007%20ME%20SociologyFedorov.pdf
On Media Education. Moscow, 2008.
Медиаобразование: вчера и сегодня. М., 2009.
Дети и медийное насилие: проблемы и тенденции. Saarbrucken (Germany), 2010. 376 c.
Развитие медиакомпетентности студентов в процессе медиаобразования. Saarbrucken (Germany), 2010. 580 c.
Children and Media Violence: Comparative Analysis. Saarbrucken (Germany), 2010, 164 p.
Media Education and Media Literacy: Russian Point of View. Saarbrucken (Germany), 2010, 364 p.
Russian Image on the Western Screen: Trends, Stereotypes, Myths, Illusions. Saarbrucken (Germany), 2011, 228 p.
Russian Media Education Researches (1950-2010): Past and present. Saarbrucken (Germany), 2011, 132 p.
Something about Russian Films: History, themes, genres, directors. Saarbrucken (Germany), 2011, 148 p.

Массовое медиаобразование в мире: прошлое и настоящее. Saarbrucken (Germany), 2011. (совместно с А.Левицкой).
Кинообразование студентов: технология анализа фильмов для массовой и элитарной аудитории. Saarbrucken, 2012. 92 с.
Научно-образовательный центр «Медиаобразование и медиакомпетентность». М., 2012. 614 с. (совместно с А.А.Левицкой, И.В.Челышевовй, Е.В.Мурюкиной, В.Л.Колесниченко, Г.В.Михалевой, Р.В.Сердюковым).

e-mail: 1954alex@mail.ru

Webs:

http://edu.of.ru/mediaeducation
http://edu.of.ru/medialibrary
http://www.mediagram.ru
http://edu.of.ru/mediacompetence
http://www.aocmedialiteracy.org

Федоров Александр Викторович

Монография

Анализ аудиовизуальных медиатекстов

Подписано в печать 3.08.2012. Формат 60x84 1/16
Объем 11,75 усл. п.л. Гарнитура Times.
Бумага офсетная. Тираж 500 экз. Зак. 216.